



PIERO DI COSIMO.

INAUGURAL-DISSERTATION,

WELCHE

NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN

BEHUFS ERLANGUNG DER

PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE

MIT GENEHMIGUNG

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER UNIVERSITÄT BRESLAU

MITTWOCH, DEN 27. JUNI, VORMITTAGS 10 UHR

IN DER AULA LEOPOLDINA

ÖFFENTLICH VERTHEIDIGEN WIRD

HUGO HABERFELD.

OPPONENTEN:

DR. PHIL. **RICHARD WENDRINER.**

CAND. PHIL. **ERICH KLOSSOWSKI.**

BRESLAU.

DR. R. GALLE'S BUCHDRUCKEREI (PAUL FÖRSTER).

1900.



MEINER MUTTER.

Capitel I.

Piero di Cosimo's Biographie bei Vasari.

Unter den Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler, die Vasari mit seinem scharfen Sinn für das Signifikante und dem wählerischen Geschmack des verfeinerten Kunstgeniessers, der auch als Schaffender bezeichnender Weise Elekticitist war, erzählt, fällt die Piero di Cosimos durch ihre besondere Art auf.[1]) Nicht durch eine treffende Charakteristik des Künstlers. Vasari nennt bloss ganz wenige von Piero's Werken und für diejenigen, die er ohne alle Rücksicht auf die Zeitfolge anführt, findet er nur allgemeine Worte und unbestimmte Wendungen. Aber die Nachrichten über den Menschen Piero fesseln und das in doppelter Hinsicht: durch ihren Inhalt und durch ihre Form. In keiner andern Biographie hat Vasari so viel und so sonderbares zu berichten gewusst wie diesmal. Der Schluss, den man daraus ziehen darf, ist wohl der, dass zur Zeit, da Vasari seine Vite schrieb, die Erinnerung an Pieros seltsame Persönlichkeit noch sehr lebendig war und mannigfaltige Anekdoten über sein Leben und Treiben von Mund zu Munde gingen oder wenigstens in den Ateliers beliebter Gesprächstoff waren. Wie Vasari dann selbst die Dinge erzählt, die er nach eigenem Bekenntnis von Francesco da San Gallo, Andrea del Sarto und Andrea Feltrini hörte,

---

[1]) Vasari-Milanesi, Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori. (Firenze G. C. Sansoni, Editore 1878.) Bd. IV. Vita di Piero di Cosimo, p. 131—144.

ist gleichfalls interessant. Es spricht der zu Würden und Reichtum gelangte Maler über den andern, dem sein Leben lang nur die Kunst das Amt und die Armut Genossin war, es urteilt der gewandte Höfling aus dem Gefolge Herzog Cosimo I. Medici über den freien Bohémien, der in seiner heiteren Jugend dem zwanglosen Kreise Lorenzo Magnificos angehört hatte. So erklärt sich jener Ton der Ueberlegenheit, mit dem Vasari, ironisch lächelnd, die Schwächen Pieros erwähnt, die ihn in seiner erlauchten Gesellschaft unmöglich gemacht hätten, so das leise mitschwingende Bedauern, das durch die Ausdrücke der Bewunderung und Liebe nur noch gehoben wird. Uns aber ersteht in diesem Umriss Pieros Bild deutlicher, und offenbar wird der Gegensatz der beiden Menschen und ihrer Zeiten.

Ich halte mich eng, manchmal wörtlich, an den Bericht Vasaris. Lorenzo Chimenti, der Vater, Goldschmied und Maler seines Zeichens, erkannte bald seines Sohnes Piero lebhaften Geist und seine Liebe zur Zeichenkunst; deshalb gab er ihn zu Cosimo Roselli in die Lehre, der ihn fortan wie einen Sohn hielt, da er wohl wusste, dass Piero eine bessere Manier und mehr Einsicht besitze, als er selbst. Piero hatte einen erhabenen Sinn und seine Erfindungen waren eigentümlicher und mannigfaltiger als die der anderen Schüler, welche mit ihm bei Cosimo Roselli die Kunst lernten. Bisweilen geriet er in solchen Eifer, dass, wenn er von irgend einer Sache erzählte, er von vorn wieder anfangen musste, nachdem er ans Ende gekommen, weil er seine Phantasie zu einem andern Gegenstande hatte abschweifen lassen. Er war ein Freund der Einsamkeit und kannte kein grösseres Vergnügen, als still für sich seinen Gedanken nachzuhängen und Luftschlösser zu bauen.

So, als seltsam und wunderlich bekannt, wurde er oft in seiner Jugend bei Carnevalslustbarkeiten in Anspruch genommen. Deshalb war er bei den jungen Florentinern sehr beliebt, denn durch ihn wurden jene Spiele sehr verbessert, erfindungsreicher, prachtvoller, grossartiger und

pomphafter ausgeführt. Er war es, der ihnen zuerst das Ansehen von Triumphzügen gab oder sie doch um vieles verbesserte und vervollständigte, indem er den dargestellten Begebenheiten Musik und passende Worte beifügte und ein Geleite von vielem Fussvolk und Reitern hinzuthat, mit gehöriger Auswahl prachtvoller Kleidungen, so dass es sich grossartig und sinnreich ausnahm. Es war ein schöner Anblick: des Nachts 25 bis 30 Paar passend verkleideter, reich geschmückter Edelherren zu Pferde, jeder von sechs bis acht Reitknechten gefolgt, alle gleich angezogen, mit Fackeln in den Händen, in der Gesammtzahl oft mehr als vierhundert; dann die Triumphwagen mit Zierathen, Trophäen und den seltsamsten Erfindungen geschmückt. Namentlich war es aber ein Schauspiel, viele Jahre später, der Triumphzug des Todes, der durch seine Neuheit und seine Schrecken die Bewohner der Stadt in Staunen und Furcht setzte. Es wurde von Piero ganz heimlich vorbereitet, kein Wort verlautete von der Sache, sie wurde in ein und demselben Augenblick bekannt und gesehen. Einen grossen schwarz behängten Karren, an dessen Spitze der Tod mit der Sense sass, zog eine Reihe schwarz behängter Büffel. All das schwarze Tuch war weiss bemalt, mit einer Menge Todtengebein, Schädeln, Knochen. Rings um den Tod hoben sich Grabdeckel und es entstiegen schwarz verhüllte Gestalten mit aufgemalten Gerippen, die mit heiserer Stimme, zu dumpfem Trompetengetön den klagenden Choral „Dolor pianto e penitenza“ murmelten und wieder hinabsanken in die Gräber. Ein rauchrot schwelendes Licht kam von riesenhaften Feuerträgern, die über dem Antlitz und Hinterhaupt schreckliche Larven hatten und um den Hals einen dicken, geronnenen Blutstreifen. Vor dem Wagen wie hinterher ritt eine klappernde Schar Todter auf dürren knochigen Gäulen, jeder von vier vermummten Reitknechten begleitet, die eine Fackel und eine Fahne hielten, auf der Kreuz und Todtenkopf, die Wappenzeichen der Herren unheimlich funkelten. Dem Wagen aber schleppten zehn schwarze Riesenfahnen nach, und während das Ganze sich

langsam vorwärts bewegte, erscholl in schweren zitternden Tönen das Miserere, der Psalm Davids. Dem Piero aber brachte dies Schauspiel grosses Lob und war Ursache, dass man fortfuhr, sinnreiche Darstellungen zu veranstalten, wie denn in derlei Dingen die Stadt Florenz nicht ihres Gleichen hatte.

In der That gab Piero bei seinen Arbeiten einen mannigfachen, absonderlichen Geist kund, geschickt, die geringsten Eigentümlichkeiten der Natur aufzufinden, denen er nachforschte, ohne Zeit und Mühe zu scheuen, einzig zum Vergnügen seiner selbst und zum Nutzen der Kunst. Von Liebe zu ihr ergriffen, achtete er keiner Bequemlichkeit und seine Lebensweise war so einfach, dass er sich darauf beschränkte, harte Eier zu essen. Diese liess er zur Ersparniss des Feuers absieden, wenn er Leim kochte und nicht etwa sechs oder acht auf einmal, sondern wohl an fünfzig, hob sie in einem Korbe auf und verzehrte sie nach und nach. Eine solche Lebensweise gefiel ihm ausnehmend gut und alle anderen erschienen ihm dagegen als Knechtschaft. Das Weinen der Kinder, das Husten der Menschen, der Klang der Glocken, das Singen der Mönche war ihm lästig; wenn aber der Himmel sich in Regen ergoss, machte es ihm Vergnügen, das Wasser in gerader Linie von den Dächern herabstürzen und auf der Erde zerstieben zu sehen. Grosse Furcht hatte er vor dem Blitz; donnerte es stark, so wickelte er sich in seinen Mantel, verschloss Thür und Fenster und setzte sich in einen Winkel der Stube, bis das Unwetter vorüber war. In seiner Unterhaltung war er mannigfaltig und kurzweilig, und hatte mitunter so gute Einfälle, dass die andern vor Lachen umkommen wollten. Er litt nicht, dass die Stuben ausgekehrt wurden, wollte essen, wenn er gerade Hunger hatte und erlaubte nicht, den Garten umzuhacken, noch die Bäume zu beschneiden. Die Weinstöcke wuchsen wild auf, die Ranken verbreiteten sich auf der Erde, und weder Feigenbaum noch andere Bäume wurden jemals ausgeputzt; es machte ihm Vergnügen alles wild zu sehen, wie er

selbst war, und er pflegte zu sagen, was die Natur hervorbringe, müsse man ihrem Schutze überlassen, ohne etwas hinzuzuthun. Oft ging er aus, Thiere, Kräuter oder irgend etwas ungewöhnliches zu suchen, was die Natur bisweilen aus Laune oder sonst zufällig gestaltet. Ueber solche Dinge gerieth er vor Freuden ganz ausser sich und erzählte sie so oft, dass, wenn man es auch mit Vergnügen hörte, es doch zuweilen lästig wurde. Manchmal blieb er vor einer Mauer stehen, gegen welche kranke Leute lange gespuckt hatten und schuf sich daraus Reiter und Schlachten, die seltsamsten Städte und die grössten Landschaften, welche je gesehen worden sind. Dasselbe that er mit den Luftgebilden der Wolken.

Im hohen Alter jedoch wurde er so seltsam und so wunderlich, dass kein Mensch bei ihm bleiben konnte. Er wollte die Malerjungen nicht um sich leiden und sein brutales Wesen war schuld, dass er aller Hilfe um sich ermangelte. Bisweilen kam ihn Lust an zu arbeiten, die Gicht aber hinderte ihn; darüber voll Zorn, wollte er die zitternden Hände zwingen festzuhalten, brummte und schalt und es war schmerzlich mitanzusehen, wie ihm bald der Malerstock bald die Pinsel aus der Hand fielen. Die Fliege an der Wand ärgerte ihn und sogar der Schatten war ihm verdriesslich, kurz er war alterskrank und die wenigen Freunde, die ihn noch besuchten, baten ihn, seine Rechnung mit dem Himmel abzuschliessen. Aber er hielt sie von einem zum andern Tage hin, überzeugt, dass er noch nicht sterben werde und nicht etwa aus Mangel an Güte und Glauben, denn er war sehr fromm, obgleich er ein bestialisches Leben führte. Bisweilen sprach er von den Qualen solcher Uebel, welche den Körper allmählich zerstören und und klagte, wieviel der zu leiden habe, welcher an Geist und Kräften abnehmend, langsam sterbe. Von den Aerzten, Apothekern und Krankenwärtern redete er Schlimmes, versicherte, sie liessen die Patienten vor Hunger sterben und schalt über die Qual der Syrupe, Medizinen, Klystiere und anderer Martern, als da sei, nicht schlafen zu dürfen,

wenn man schläfrig sei, sein Testament machen zu müssen, die Thränen der Verwandten zu sehen und in eine dunkle Stube gebannt zu werden. Gerechtigkeit und Gericht dagegen rühmte er: es sei eine schöne Sache zum Tode geführt zu werden, soviel Luft und soviel Volk schauen, durch Süssigkeiten und gute Werke gestärkt werden, Priester und Volk für sich beten lassen und mit den Engeln ins Paradies einzugehen; dem werde ein grosses Glück zu Theil, der plötzlich vom Leben scheide. So gab er allen Dingen die seltsamste Deutung und seine wunderlichen Gedanken waren schuld, dass er ein wunderliches Leben führte. Man fand ihn eines Morgens todt am Fusse einer Treppe; dies war im Jahre 1521 und er wurde in S. Pier Maggiore begraben.

Soweit Vasari, der für das Leben Pieros unsere einzige Quelle ist, da der Anonymus Magliabecchianus und Antonio Billi nichts über den Künstler berichten. Und er fasst sein Urteil in folgende Worte zusammen: „Wäre Piero weniger in sich versunken gewesen und hätte er im Gange des Lebens mehr auf sich geachtet, als er es that, so würde sein grosser Geist offenbar geworden sein und die Menschen hätten ihn angebetet, während er um seines bestialischen Lebens willen für einen Narren galt, obgleich er am Ende niemandem Uebles zufügte als sich selbst, und der Kunst durch seine Werke viel Gewinn brachte. An diesem Beispiele sollte jeder vorzügliche Geist und treffliche Künstler lernen, wie man das Ende im Auge haben müsse.“ Diesen beiden Sätzen gegenüber müssen wir unseren Standpunkt zu Vasari festsetzen. Nicht zu richten im Sinne des ersten und nicht zu belehren im Sinne des zweiten, ist unsere Aufgabe, sondern durch Forschung zu erkennen, ob und wie sich die durch Vasari gezeichnete Persönlichkeit Pieros in seiner Kunst ausdrückt. Einen wichtigen Aufschluss für das Gesammtbild giebt die Biographie; an der Wende seiner Mannesjahre vollzieht sich in Piero ein bedeutsamer Umschwung, der einstweilen an der Wandlung vom verträumten Jüngling zum menschenscheuen Sonderling, von

den ausgelassenen Carnevalsspielen zum düsteren Triumphzug des Todes, von der tiefen Ehrfurcht vor der Natur zum Versinken in die Verwilderung eines Urzustandes sichtbar wird. Es wird zu untersuchen sein, ob es sich hier um blosse Krankheitserscheinungen eines Neuropathen handelt oder ob der Grund dieses Umschwunges nur teilweise aus Pieros Persönlichkeit, zum grössten Teile jedoch aus seiner Umgebung, aus historischen, religiösen und künstlerischen Momenten zu erklären ist. Für die einzelnen Züge werden in den einzelnen Werken Belege zu finden sein.

Capitel II.
Die Literatur über Piero di Cosimo.

Es ist sehr bezeichnend, dass, nachdem zwei Jahrhunderte seit Vasari vergangen waren, ein romantischer Dichter es war, der wieder die Aufmerksamkeit auf Piero di Cosimo lenkte. In dem schmalen Büchlein Wackenroders „den Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ handelt ein Capitel „von den Seltsamkeiten des alten Mahlers Piero di Cosimo aus der florentinischen Schule.“ [1]) In seiner eigenen Einsamkeit fühlte Wackenroder die Einsamkeit Pieros, den Romantiker zogen die weltscheuen Phantasien des Quattrocentisten an. Aber mächtiger waren die Gegensätze, die ein volles Verstehen hinderten. Zu fremd war dem stillen, verträumten, andächtigen Dichter, dessen Leben wie ein Tag im Herbste früh erlosch, der leidenschaftlich schwärmende Piero. Bald vergleicht er ihn mit Lionardo, bald kann er ihn keinen wahrhaft echten Künstlergeist nennen. Eigentlich stand er ihm wie einem Räthsel gegenüber. „. . . ebenso wie sie (die Natur) manchmal in den Reihen des Leblosen mutwillig seltsame und monströse Gestalten unter die

---

[1]) Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin, bey Joh. Friedr. Unger 1797, p. 141 ff.

Menge wirft, so bringt sie auch unter den Menschen alle Jahrhunderte einige Seltenheiten hervor, welche sie zwischen Tausende jeglicher Art versteckt . . . . Die wissbegierige Nachwelt sammelt aus Schriften die einzeln gestammelten Laute zusammen, die sie uns schildern sollen. Allein wir gewinnen kein fassliches Bild und lernen sie niemals verstehen. Konnten doch auch die, welche sie mit Augen sahen, sie nicht völlig begreifen, ja sie begriffen sich selber kaum. Wir können sie, wie im Grunde alles in der Welt nur mit leerer Verwunderung betrachten.“ Um von dieser Verwunderung zu fortschreitender Erkenntnis zu gelangen, musste die Wissenschaft die Führung übernehmen.

In dem folgenden knappen Abriss werden nur jene Werke herangezogen, die auf die Entwickelung des Urteils über Piero entscheidend gewesen sind. Geschichtswerke und Monographien, die ihn nur der Vollständigkeit wegen nennen, werden nicht angeführt.

Im Jahre 1827 bespricht Rumohr im II. Bande der „Italienischen Forschungen“ unseren Künstler.[1]) Er scheiterte jedoch in dem „Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toscanischen Kunstschulen für das fünfzehnte Jahrhundert“ an der seither oft gestellten Aufgabe, Piero dem grossen Zusammenhang einzuordnen. Auch behauptet er als erster die Abhängigkeit Pieros von lombardischen Malern, eine Vermuthung, die im Laufe der Zeit bald mehr, bald weniger betont, sich als nicht stichhaltig erweisen wird. Grundlegend wie immer wirkten auch in unserem Falle die Worte Burckhardts in „Cicerone“, wo er an Piero phantastischen Märchensinn und den Florentinern überlegenes Colorit rühmt.[2]) Mit gleicher Treffsicherheit nennt er ihn in den nachgelassenen „Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien[3])“

---

[1]) C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, in der Nicolaischen Buchhandlung 1827. Bd. II, p. 351, 352.

[2]) Burckhardt, Der Cicerone, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann 1898. VII. Aufl. II, 3, p. 641 f.

[3]) Jacob, Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, Verlag von G. J. Lendorff 1898, p. 219.

einen hoch und vielseitig begabten, offenbar sehr unabhängigen Meister. Dieses Urtheil weist, ohne die grossen Gefühlserschütterungen Pieros zu berücksichtigen, doch die zahlreichen Versuche, bei Piero nur fremde Einflüsse zu sehen, entschieden ab.

Crowe und Cavalcaselle[1]) haben Piero di Cosimo gegenüber dasselbe Verdienst, wie gegen die anderen von ihnen behandelten Maler. Sie stellen das dem damaligen Stand der Forschung entsprechende Oeuvre Pieros zusammen. Die Charakteristik des Künstlers ist aber noch matter als sonst. Sie kommen über das Constatieren eines nur „pathologischen Interesses“ nicht hinaus.

Schmarsow im „Melozzo da Forli“ möchte einen Zusammenhang zwischen Piero und Domenico Ghirlandaio nachweisen.[2]) Er leugnet die enge Verbindung mit Cosimo Roselli und möchte sie höchstens, des Beinamens Pieros wegen, auf die gemeinsame Thätigkeit in Rom beschränkt sehen. Pieros Eigenart erwächst ihm aus Fra Filippo Lippi; vielleicht liess sich Schmarsow zu dieser Ansicht durch das Berliner Bild: „Das Christkind und der kleine Johannes“ verleiten, das früher als Piero di Cosimo ging, jetzt als Jacopo del Sellaio[3]) erkannt wurde.

Reicher und eingehender wird die Literatur seit dem Jahre 1890. Die eifrige Erforschung des florentinischen Quattrocento liess die eigenartige Persönlichkeit Pieros interessanter und bedeutungsvoller erscheinen. Man merkte, wie sich Entwicklungslinien aus der Vergangenheit in die Zukunft in seiner Kunst kreuzen. Immer schärfer hob er sich von seinen Zeitgenossen ab.

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Originalausgabe, besorgt von Dr. Max Jordan. Leipzig, Verlag von S. Hirzel 1871. Bd. IV, p. 432—438.

[2]) Schmarsow, Melozzo da Forli. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im 15. Jhrdt. Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Speeman 1886, p. 219—223, 226, 403, Zusatz 2.

[3]) Hans Makowski, Jacopo del Sellaio, Jahrb. der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen. Bd. XX, 1899, p. 192—202, 271—284.

Julius Meyer kam dem Problem sehr nahe, als er in seiner Abhandlung „Zur Geschichte der florentinischen Malerei des 15. Jahrhunderts" über Piero schrieb: „So war er bemüht, den abenteuerlichen Gestalten seiner Phantasie den vollen Schein der Realität zu geben, das Märchenhafte zu beleben durch die naturalistische Wahrheit der Einzelformen. Allein auch im innerlichen Sinn suchte sein Naturgefühl das Leben tiefer zu fassen; sowohl im Ausdruck, in der gesteigerten Erregtheit der Empfindung, als auch in dem malerischen Schimmer und Leuchten der Dinge.[1]) Noch bedeutsamer aber ist der Umstand, dass Meyer als erster im Leben dieses Künstlers eine Tragödie ahnte, einen Zusammenbruch, der ihn künstlerisch und menschlich zu grunde gehen liess. Nur sah er als ihre Elemente allgemeine, mehr ästhetische Umstände an, statt sie aus individuellen und zeitlichen Zügen herzuleiten.

An einem andern Punkte setzten Morelli[2]) und sein Schüler Frizzoni[3]) ihre verdienstvolle Thätigkeit ein. Ihnen verdanken wir es, wenn wir heute das gesammte Lebenswerk Pieros annähernd vollständig zu besitzen glauben. Mit scharfem kritischen Auge, das nicht die Seele des Bildes vermitteln, sondern die in Formen und Farben niedergelegte Handschrift des Künstlers entziffern will, haben sie in den europäischen Galerien zahlreiche Werke, theils namenlose, theils mit fremden Namen gezeichnete, als Pieros Schöpfungen erkannt. Ueber die Berechtigung dieser Bestimmungen, sowie über manche Zweifel soll bei den entsprechenden Bildern gesprochen werden.

---

[1]) Jahrbuch der Kgl. pr. Kunstsmlgn. Bd. XI 1890, p. 30—35.

[2]) Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. IX 1874, p. 173—176. Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Leipzig, F. A. Brockhaus 1890, Bd. I, p. 149—153, 167, Anm. Bd. II, p. 338, Bd. III, p. 11, Anm., 18, 19, 21, 28, Anm.

[3]) Archivio storico Italiano, IV. Serie, Bd. V, 1880, p. 11 ff. L'Arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra. — Arte italiana del Rinascimento. Saggi critici. Milano, Fratelli Dumolard, Editori 1891, p. 247—253.

Ulmanns Abhandlung ist der erste Versuch einer Monographie.[1]) Es gelingt ihr nicht, ein abgeschlossenes Bild zu geben, aber sie hat verdienstvolle Einzelheiten. Ulmann hat die Theilnahme Pieros an der Ausmalung der Sixtina klargelegt, den Zusammenhang zwischen Pieros mythologischen Darstellungen und der gleichzeitigen Poesie aufgezeigt und die Reihenfolge der Bilder, freilich mit Weglassung einzelner, mit grosser Wahrscheinlichkeit festgesetzt.

Einen Schritt über Ulmann hinaus versuchte Knapp in seinem Buche.[2]) Noch weniger als seinem unmittelbaren Vorgänger glückte es ihm, Pieros Persönlichkeit auch nur in grossen Linien zu zeichnen. Dazu kommt eine völlig willkürliche Ansetzung der Werke, die in ungerechtfertigtem Gegensatz zu der bisher geltenden, eher verwirrt als klärt. Wertvoll aber ist, dass hier zum erstenmal das gesammte Material zusammengetragen ist.

Schliesslich hat Richard Muther in seiner „Geschichte der Malerei" ein Capitel dem Piero di Cosimo gewidmet.[3]) In ihm ist verbindend erreicht, was Rumohr erstrebte und Meyer andeutete: Die Einordnung Pieros in die Gesammtentwicklung der Renaissancemalerei auf Grund der psychologischen Analyse seines tragischen Schicksals. Freilich des knappen Umfangs wegen, nur in grossen Zügen. Grosses verdanke ich Richard Muther und muss ich im Kleinen abweichen, so werde ich es zu begründen suchen.

Ein dreifaches Bestreben tritt also in der angeführten Literatur zu tage und bestimmt den Weg meiner Untersuchung. Zunächst ist das Oeuvre Pieros zu umgrenzen und jedes einzelne Werk auf seine Entstehungszeit zu prüfen. Ferner ist Pieros Colorit und Formensprache, sowie der seelische Gehalt der Bilder zu charakterisieren und

[1]) Jahrbuch der Kgl. pr. Kunstsmlg., XVII. Bd. 1896, p. 42—64, 120—142.

[2]) Piero di Cosimo, Sein Leben und seine Werke, von Fritz Knapp, Halle a. S. Verlag von Wilhelm Knapp, 1898.

[3]) Richard Muther, Geschichte der Malerei, Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1899, Bd. II, p. 9—18.

ihre Sonderart mit dem Lebensbericht bei Vasari zu vergleichen, ob zwischen ihnen ein causaler Zusammenhang besteht. Dann ist Pieros eigenartige Veranlagung zu seiner Umgebung in Beziehung zu setzen und aufzuzeigen, wie sich aus dem Zusammenwirken dieser beiden Factoren der tragische Verlauf seines Schicksals erklärt. Dass die bisher getrennten Bestrebungen geeinigt und zu einem einheitlichen, abschliessenden Bild über das Leben und Schaffen Piero di Cosimos gefügt werden, soll die Berechtigung meiner Arbeit erweisen.

Capitel III.

Die quattrocentische Malerei bis auf Piero di Cosimo und sein Lehrer Cosimo Roselli.

Der Anfang der Renaissance ist Ausklang und Ouvertüre zugleich.[1]) Zu Ende ging das Mittelalter, der Byzantinismus in Venedig, die Mystik in Köln, Umbrien, bei Fra Angelico, Giottos monumentaler Stil in Hubert van Eyck und Masaccio. Wie im Zwielicht liegt das Wirken Jan van Eycks und Vittore Pisanos aus Verona; mit naiv erstaunter Kindlichkeit entdeckten sie die Welt und mit peinlicher Treue gaben sie all das Neue wieder. Doch der Morgen der Renaissance brach an und mit ihm kamen die Stürmer und Dränger, die Pioniere des wissenschaftlichen Realismus, jene Arbeiter, die den Grund für alle folgende Kunst legten und so traditionslos schufen, als stände die Malerei am ersten Tage: Uccello, Castagno und Domenico Veneziano. Uccello, der Fanatiker der Perspektive, der nur Auge war und mathematische Berechnung, der Welt und Menschen, jedes Geschehen und jede Bewegung, nur auf ihre perspektivische Verwertung hin ansah; Castagno, der Christus als störrischen Bauer malte, wie er sich wild gegen die Qualen der Kreuzigung aufbäumt, der als Reac-

---

[1]) Vergl. Muther, a. a. O., Bd. I.

tion gegen die etwas holzpuppenhaften Heiligen der giottesken Malerei einen neuen Menschenschlag in die Kunst einführte, Schifferknechte und Holzfäller, derb und ungeschlacht, und der seinen Urwaldmenschen doch etwas Condottierenhaftes, einen Zug ins Imperatorische verlieh; und endlich Domenico Veneziano, dem seine Mutterstadt Venedig, die Stadt der Liebe und Farben, als Geschenk in die Fremde den Sinn für Frauenreiz und die Musik des Colorits mitgegeben hatte. So schufen sie die Ausdrucksmittel für die leichten spielerischen Erzähler und Fabulierer, für Fra Filippo Lippi, den liebesseeligen Mönch, der ein schönes Beispiel für die Weltfreudigkeit jener sonnendurchglänzten Tage ist und Benozzo Gozzoli, mit dem klingend und lachend das italienische Volksleben seinen Einzug hielt in die Kunst. Ganz Italien durchwanderte Gozzoli, überall malend und scherzend, brachte einen Hauch seiner glitzernden Heiterkeit auch nach Umbrien, über dem noch die Mystik wie ein Schleier lag, und hier erstand dann der Meister, dessen pantheistisches Naturempfinden und dessen Grösse der Anschauung einen Höhepunkt im Quattrocento bedeutet, Piero dei Franceschi. Diese Entwickelung, die schrittweise erfolgte, war auch ein schrittweises Loslösen der Kunst vom Dienste der Kirche, mit dem Wachsen der künstlerischen Kraft ging Hand in Hand die Ausbildung hellenisch freier Weltauffassung. Dagegen erfolgte nun, wie ein Wetterleuchten erst, eine Reaction.

1450 feierte man das Jubeljahr.[1]) In leidenschaftlich religiösen Schwärmen wallfahrtete die Christenheit nach Rom, aber als Christi Stellvertreter sass damals dort Nicolaus V. von Sarzana, mit dem der Humanismus des Jahrhunderts selbst den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Fromm klang der Pilger Bittgesang durch die Strassen, im Vatican aber thronten schon die Musen und Götter des

---

[1]) Vergl. Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, von der Wahl Innocenz VIII. bis zum Tode Julius II. Freiburg, Herdersche Verlagsbuchhandlung 1895, Bd. III, p. 127—132.

alten Olymp. In Florenz lag die erschütterte Menge auf den Knieen, wenn der heilige Antonin[1]) predigte, trat sie aber vor die Bilder, die ein Werk zeitgenössischer Maler in Nischen und Kapellen der Kirche hingen, da fand sie kein Echo in ihnen für die Schmerzensrufe ihrer Sehnsucht. Das Volk wollte seine Kunst haben und fand sie nicht. Denn sie war festlich, weltlich geworden und nur Künstlern verständlicher, technischer Probleme voll. Da kam wie ein Erlöser Rogier van der Weyden nach Italien. Seine Kunst war die Bibel der Mühseligen und Beladenen, die Leiden des Heilands, der für die Menschheit gestorben, sein einziges Thema. Voll Blut und Wunden hängt Christus am Kreuz, das jammernd mit verzweifelten Geberden die Jünger umstehen. Gramvoll, in wortlosem Schmerz, sitzt die über Nacht gealterte Gottesmutter und hält zitternd den Leichnam des Sohnes, den sie einst jungfräulich geboren, im Schoss, bevor die Grablegung beginnt. Dann ist Christus erstanden und aus geöffneten Himmeln, im Posaunengetön der Engel, ruft er die Sünder zum jüngsten Gericht.

In den Städten, die Rogier passierte, vollzog sich theils neben ihm, theils durch ihn der gleiche Umschwung. In Florenz erlebte der greise Donatello seine schmerzliche Tragödie, die Wandlung vom David und Georg zu seinen letzten Werken, die wie Schreie der Verzweiflung sind.[2]) In Padua setzten Gregorio Schiavone und Marco Zoppo mit Bildern eines heftigen Naturalismus ein, die eine tote, finstere Welt spiegeln. Am dunkelsten aber hingen die Wolken über Ferrara, wo Rogier wie ein trauter Verwandter aufgenommen wurde. Dasselbe Gefühl wie ihn

---

[1]) Ueber ihn als Gegenbild des Humanismus, vergl. Georg Voigt, die Wiederbelebung des klassischen Alterthums, Berlin, Verlag von Georg Reimer 1893, Bd. I, p. 379.

[2]) Vergl. Donatello. Eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiet. Von Willy Pastor. Giessen, Verlag von E. Treuckmann 1892.

bewegte auch Francesco Cossa, Cosimo Tura und Ercole dei Roberti, sie liebten das gleiche Pathos, nur noch herber und trotziger. Das Mittelalter beherrschte den Ideengehalt ihrer Werke. Im Freskencyclus des Palazzo Schifanoja leben die Monatsbilder aus mittelalterlichen Kalendern auf, die Tafelbilder erinnern in der grellen, fast barbarischen Glut der Farben und der dürren Asketik der Gestalten an Mosaiken. Aus diesen dunklen Wolken sollte der zündende Blitz schlagen, aus Ferrara Savonarola kommen. Noch war nicht die Zeit, und der christlichen Bewegung stemmte sich ein junger Riese entgegen, der alt geworden sich doch vor ihr beugte: Mantegna, der die antike Welt gigantisch und wie versteint nochmals heraufführte.

Mit Mantegna tritt die Antike als stilbildendes Element in die Kunst des Quattrocento. Den Malern des Trecento waren die Palmetten und Rosetten, Sphinxe und Satyre, Füllhörner und Guirlanden, Mäander und Triglyphen nur reizvolle Zierstücke, mit denen sie in heiterem Spiel ihre Bilder schmückten. Jetzt war durch die Studien der Humanisten die Archäologie zur Wissenschaft geworden, die Mantegnas Feuergeist zur lebendigen Kunst erhob. Ein dreifaches lernte er von ihr: die Darstellung des Nackten, den Rythmus und die Gesetze der Bewegung und die Behandlung der Gewänder. Das ist jedoch nur das eine Moment seines für die weitere Entwicklung so bedeutungsvollen Schaffens. Das andere ist, im Zusammenhang mit dem felsigen Charakter der Euganeen vielleicht, sein steinerner Stil, in den er Landschaft und Menschen umsetzte, ferner die Thatsache, dass er als erster seinen Gestalten die volle plastische Rundung gab, das Problem des disotto-in-su, der perspektivischen Gewölbemalerei, löste und die frühesten Porträtgruppen schuf.

Gerade diese formalen Elemente waren es, die seine Nachfolger fortbildend aufnahmen. Melozzo da Forli verband sie mit umbrischer Anmut, Antonio Pollajuolo, der Florentiner, mit der ehernen Art des Erzgiessers und wandte sich als erster, von Mantegna angeregt, dem Kupferstiche

zu, Luca Signorelli aber gelangte zu einer Meisterschaft, die ihn zum Vorläufer des Michelangelo macht.

So stand es um die Kunst, als in Florenz Cosimo Roselli das Malhandwerk betrieb. Sucht man seinen Namen in den Büchern, die wie Berensons „Florentinische Maler der Renaissance“ nur jene Künstler behandeln, deren Schaffen irgend wie entscheidend war auf den Gang der Entwicklung, findet man ihn nicht. Aber auch die Werke, die ihn im Zusammenhang nennen, wie Crowe und Cavalcaselle, wissen nichts von ihm zu rühmen.[1]) Er war eben ein trostlos unbedeutender Maler, eine jener Talentlosigkeiten, die es zu allen Zeiten und überall giebt. Ist sein Können manchmal doch als verhältnismässig gut zu bezeichnen, so spricht das nur für das hohe Durchschnittsniveau der damaligen Kunstübung, in der selbst der Unfähige durch Benutzung allgemeiner, wie auf der Strasse liegender Fähigkeiten und Kenntnisse den Schein des Schöpferischen erwecken konnte. Immer stand er unter dem Einfluss anderer Meister, ihm selbst mangelte jede Eigenart; es sei denn, dass man sie darin erblickt, wie er fremde Züge in seinen Bildern verflachte. 1439 wurde Cosimo Roselli geboren, 1507 ist sein Todesjahr. Welche Ereignisse, Kämpfe und Eroberungen begrenzen diese Zahlen! Roselli jedoch hat keinen Antheil an ihnen. Wie in einem trüben Spiegel nur spiegeln sich einzelne Strahlen in seinen Werken. Dreizehnjährig kam er zu Neri di Bicci in die Lehre, einem ganz schlechten Maler, der selbst dem anspruchlosen Schüler so wenig geben konnte, dass dieser ihn bald verliess. 1456 schloss er sich an Benozzo Gozzoli an, der damals Kirchen und Paläste in leichter, müheloser Thätigkeit mit Gemälden versorgte. Das sind die Namen von Rosellis Lehrern, die uns verbürgt sind. Weitere können wir aus seinen Werken lesen. Von Castagno und Domenico Veneziano bis Ghirlandajo und Verrocchio, jedem hat er etwas abgelauscht. Ein ganz äusserliches Nachahmen des Andrea del Castagno

[1]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O., Bd. III, p. 287—293.

zeigen zunächst die Wand- und Deckengemälde der Capelle Salutati im Dom zu Fiesole, die Ulmann mit guter Berechtigung dem Roselli zuweist.[1]) Der heilige Leonhard, Johannes der Täufer, die Prophetengestalten an der Decke, bezeugen ebenso wie der Täufer auf dem früheren Bild der heiligen Barbara in der Akademie zu Florenz das plumpe Missverstehen des grossen Vorbildes. Der Zusammenhang mit Domenico Veneziano wird an der Farbengebung ersichtlich, besonders an dem helleren Colorit der „Anna Selbdritt mit Heiligen“ in Berlin. Vergleicht man damit die harte Buntheit der Töne, die er sonst gleich seinem Lehrer Neri di Bicci, liebt, dann begreift man, was er dem ersten Lichtmaler schuldet. Auf demselben Bild ist auch der Einfluss Verrocchios gegeben. Der heilige Georg mit seinem sinnenden Gesichtsausdruck und der strahlenden Rüstung ist eine geistlose Copie jener ritterlichen, verträumten Jünglinge, die Verrocchio als neuen, für die zweite Hälfte des Quattrocento charakteristischen Typus schuf. Auf Ghirlandajos Rechnung endlich ist zu setzen, was das Beste ist an der „Uebertragung des Wunderkelches“, dem Fresko, das Roselli in der Kapelle von S. Ambrogio zu Florenz im Jahre 1486 malte,[2]) nämlich in der straffen und doch festlichen Composition und der weltfrohen Anmut der Frauen. Was er leistete, wenn er unabhängig zu sein versuchte, zeigt die „Einkleidung des Filippo Benizzi“ in der Vorhalle der Annunziata. Die Gestalten sind haltlos, wie ohne Knochen und die Körper verschwinden spurlos in den wulstig gefalteten Gewändern. Die Köpfe sind ganz allgemein behandelt, ohne individuelle Beseelung. Die Composition ist unklar und unbeholfen, die Architektur durchaus untektonisch gesehen, die Landschaft ohne jedes Naturempfinden gemalt. Umgeben von den schönen Fresken der Andrea del Sarto,. Franciabigio Pontormo und Rossi wirkt Rosellis Arbeit um so kläglicher.

---

[1]) a. a. O., p. 43, Anm. 1.

[2]) Vergl. Richa, Chiese Fiorentine, vol. II, lez. XXIV, p. 244 ff.

Seltsam erscheint es daher, dass Cosimo Rosellis Atelier die erziehliche Schule wurde für so bedeutende Künstler wie Fra Bartolommeo und Albertinelli. Noch sonderbarer aber berührt uns das Spiel des Zufalls, dass bei diesem unpersönlichsten Maler aus dem florentinischen Quattrocento der persönlichste Künstler Lieblingsschüler werden sollte, Piero Chimenti, den man, weil Cosimo Roselli ihn „wie seinen Sohn hielt,“ Piero di Cosimo nannte.

Capitel IV.

Die Jugendwerke Piero di Cosimos.

Als ältester unter fünf Brüdern ist Piero, als Sohn des Goldschmieds und Malers Lorenzo Chimenti, im Jahre 1462 geboren. Sein Oheim Balbo war ebenfalls Goldschmied und Maler, sein Grossvater, dessen Namen er trug, war succhielinajo, ein Eisenarbeiter.[1]) Handwerkliche Geschicklichkeit und künstlerische Uebung war also in seiner Familie vererbter Brauch. Laut Steuerzettel seines Vaters war er 18jährig, im Jahre 1480 in der Werkstatt Cosimo Rosellis, bei dem er nach hergebrachtem Bericht, bis zu dessen Tode geblieben sei. Doch spricht die bald selbständige Entwickelung Pieros gegen diese Annahme. Vielleicht wird sich der Zeitpunkt, da Lehrer und Schüler auseinandergingen, noch später bestimmen lassen.

Im folgenden Jahre, 1481, brach Cosimo Roselli, als letzter dem Rufe Papst Sixtus IV. folgend, nach Rom zur Ausmalung der Sixtina auf. In seiner Gesellschaft befand sich der junge Piero. Diese Nachricht bei Vasari ergänzt der Contrakt, den Giovanni de Dolci, der Erbauer der Kapelle mit den von seinem Herrn berufenen Künstlern schloss. Gnoli hat ihn im Wortlaut veröffentlicht.[2]) Neben jedem Künstler werden auch seine Familiares erwähnt; als

[1]) Vergl. Die Mittheilung Milanesis bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O., Bd. IV, p. 433.

[2]) Archivio storico dell Arte, Bd. V, p. 128.

solcher Familiaris des Cosimo Roselli ist Piero dabei gewesen. Das Datum des Vertrages ist der 27. October 1481; bis zum 15. März 1482 sollten die Arbeiten vollendet sein. Dies war aber nicht der Fall. Erst am 15. März 1483 hat der Papst, der kunstliebende Francesco della Rovere von Savona die vollendete Kapelle eingeweiht. Dadurch ist auch der Endtermin für Pieros Aufenthalt in Rom und für seine Rückkehr nach Florenz gegeben. Nur noch drei Ereignisse aus seinem Leben sind uns zeitlich genau bekannt. Am 25. Januar 1504 gehörte er zu der Schar jener Künstler, die als freigewähltes Schiedsgericht ein Urtheil über die Aufstellung des David von Michelangelo zu fällen hatten.[1]) Er muss damals schon zur Anerkennung und Berühmtheit gelangt gewesen sein, also bis zu dieser Zeit den grössten Theil seiner doch wenig zahlreichen Werke geschaffen haben. Wir dürfen diesen Gesichtspunkt später nicht aus den Augen lassen. In das Jahr 1511 fällt, wie Vasari erzählt. der Triumpfzug des Todes.[2]) Auch dieser Termin soll uns dann eine Handhabe bieten. Endlich wissen wir von seinem Tode. An einem Morgen des Jahres 1521 fand man ihn todt an den Stufen einer Treppe.

Diese Zahlen sprechen schon durch ihre Spärlichkeit. Wie eingehend, fast über jedes einzelne Jahr sind wir von dem Leben und Schaffen mancher Künstler unterrichtet! Von Piero nur über seine Jugend. Dann verlieren sich die Nachrichten, wie er sich aus der Gemeinschaft der Menschen verlor und tauchen nur noch ganz selten, in grossen Zwischenräumen wieder auf, wie er nach allzu drückender Einsamkeit für kurze Zeit in den Kreis seiner Genossen zurückgekehrt sein mag. Sind sie aber in dieser Beziehung wie Symbole seines Schicksals, so erschweren sie andrerseits unsere Aufgabe, in die durch sie begrenzten Zeiträume seine Werke einzuordnen. Ein einziges Bild ist mit einer Jahreszahl versehen, alle übrigen nicht. Dieses Bild aber ist sein Erstlingswerk.

[1]) Vergl. Gaye, Carteggio, II, p. 455.
[2]) Vasari, a. a. O., IV, p. 135—137.

1. Conceptio Mariae in San Francesco auf der Höhe von Fiesole.

Im Chor der Klosterkirche S. Francesco auf der Höhe von Fiesole hängt, vom Qualm der Altarkerzen geschwärzt, durch eine spätere Reinigung fast bis zur Unkenntlichkeit verdorben, Piero di Cosimos erstes Bild. Unten in der linken Ecke befindet sich die Bezeichnung: Pier di Cosimo, 1480. Nicht immer war das Bild bekannt. Vasari nennt es. Dann erwähnen es Bandini[1]) und Moreni[2]) schon an dem geänderten Ort. Ursprünglich hing es nämlich über dem Hochaltar, später wurde es im Chor angebracht. Auch Rumohr[3]) kannte es und die Inschrift Pieros. Seither war es verschollen und blieb auch dem Spürsinn Cavalcaselles unbekannt. Erst Ulmann[4]) hat die Bezeichnung wieder gefunden. Alle Späteren nennen es eine Krönung Mariae, Vasari allein eine Conception. Der Inhalt des Dargestellten spricht für das letztere.

Das Bild zerfällt in zwei Scenen: in der oberen Hälfte ist ein himmlischer, in der unteren ein irdischer Vorgang dargestellt. Oben thront auf einem Wolkensitz Gottvater, in der linken Hand eine Gesetzestafel, in der emporgehobenen Rechten einen Stab mit dem er die immaculata Conceptio vollzieht. Rechts kniet Maria, links ihr entsprechend ein Engel, in den Händen eine Schriftrolle, deren Enden ein links und ein rechts schwingender Engelreigen aufnimmt. Unten knien auf einem erhöhten Podium einander in einem Winkel zugewendet, die beiden Heiligen: Franz von Assisi und Hieronymus. Rechts davon stehen Augustin und Thomas von Aquino, links Buonaventura und der heilige Bernhard als Mönch.

---

1) Angelo M. Bandini, Lettere XII ad un amico nelle quali si ricerca e s'illustra l'antica e moderna situazione della città di Fiesole. Firenze 1776, p. 139.

2) Domenico Moreni, Notizie istoriche dei Contorni di Firenze, Parte terza, Firenze 1792, p. 205.

3) a. a. O., Bd. II, p. 352.

4) a. a. O., p. 45.

Dass das Bild eine Conceptio und nicht eine Krönung darstellt, hat Knapp, nachgewiesen.[1] Es sprechen dafür direkt die Inschriften auf den Tafeln und Pergamentstreifen, welche alle die unbefleckte Empfängnis Mariae preisen: (Conceptionen virginis Mariae celebre . . . Maria ab omni pecore originali et actuali immunis fuit . . . O virgo benedicta quae angelos vincis puritatem . . . u. s. w.) indirekt aber die historische Thatsache, dass damals die Streitfrage der unbefleckten Empfängnis die Geister so erhitzte, dass Sixtus IV. im Jahre 1483 beiden Parteien mit Excommunication drohte, wenn sie die andere Meinung für häretisch erklären. Nun waren die Franziskaner Hauptanhänger der Lehre von der immaculata conceptio und für ihre Kirche in Fiesole bestellten sie bei dem 18jährigen Piero, vielleicht durch Vermittellung des Cosimo Roselli, das Bild. Ferner geht jedoch daraus hervor, dass man aus dem dargestellten Stoffe keinen Schluss auf eine religiöse Veranlagung Piero schliessen darf. Der erste Auftrag schmeichelte dem jungen Künstler und er beeilte sich, ihn ohne Zögern auszuführen. Er wäre zu jedem anderen ebenso rasch bereit gewesen. Pieros völlig gleichgiltige Behandlung des Themas wird erst recht deutlich, wenn man sie mit der soviel späteren Conception in den Uffizien vergleicht.

Der rein künstlerische Wert des Bildes ist nicht bedeutend. In vielem merkt man den Schüler, doch in manchem schon den künftigen, selbständigen Meister. Unvermittelt sind die beiden Scenen, die himmlische und irdische, übereinander gesetzt wie auf gleichartigen Bildern des Trecento. Die Einheit ist weder erstrebt noch erreicht. Ob sie durch Farbe oder Licht geschaffen werden sollte, lässt sich bei dem schlechten Zustand des Bildes nicht mehr entscheiden. Die Composition ist in der Form der Pyramide aufgebaut deren Spitze Gottvater und deren Basiseckpunkte die Heiligen Augustin und Buonaventura

---

[1]) a. a. O., p. 14,

bilden. Theils innerhalb der Pyramide, theis ausserhalb derselben sind die übrigen Gestalten gruppiert. Diese zeigen am stärksten Pieros Abhängigkeit von Vorbildern, von seinem Lehrer Roselli, aber auch schon von Lionardo, an den besonders die hellblonden Engelköpfe und die charaktervolle Modelierung der Hände erinnern. Interessanter aber ist es, jenen Zügen nachzugehen, die auch in späteren Werken Pieros wiederkehren. Die mittlere Erhöhung, ein Podium gleichsam, das sich stärker von dem Ganzen abhebt, wird oft an dem Bilde getadelt.[1]) Doch leuchtet es nicht ein, warum gegen dieses compositonelle Motiv ein Vorwurf zu erheben wäre. Wie hier zum erstenmal hat es Piero später noch oft verwendet und zwar mit dem zu billigenden Zweck, schon räumlich den Hauptpersonen eine besondere Aufmerksamkeit zu sichern. In der Durchbildung der Köpfe kündigt sich der kommende Psychologe an. Er liebt die gefurchten Greisenantlitze, die Spuren harter geistiger Kämpfe zeigen. Darum ist das Tragen von Schreibtafeln und das Schreiben selbst kein so zufälliges Motiv, wie bei anderen Malern, die es gelegentlich bringen. Vielmehr ist es ein sinnfälliger Ausdruck einfach geistiger Vorgänge, die sich später entsprechend der Vertiefung der Ausdrucksmittel zu complizierten seelischen Stimmungen verdichten. Den grossen Landschafter vermag man an dem Bilde noch nicht zu erkennen. Doch fühlt man, an dem weiten Ausblick, der sich im Hintergrunde öffnet, den Naturschwärmer der keinen Vorgang, mit einer einzigen, kaum zählenden Ausnahme im geschlossenen Raum gemalt hat.

Zwei Zeichnungen, die sich in den Uffizien als von der Hand Albertinellis befinden, hat Ulmann dem Piero zugeschrieben und sie als Vorstudien zur Conceptio Mariae erkannt.[2])

---

[1]) So auch Knapp, a. a. O., p. 15.
[2]) a. a. O., p. 46. — Vergl. auch phot. Brogi 1819 und 1717.

Pieros Theilnahme an der Ausmalung der Sixtina.

Drei Fresken in der Sixtina sind das Werk Cosimo Rosellis und zwar, dem Parallelismus zwischen dem alten und neuen Testament entsprechend, links die Gesetzgebung auf dem Sinai und die Anbetung des goldenen Kalbes, rechts die Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen. Dann befindet sich in dem rückwärtigen Raum die Darstellung des heiligen Abendmahls. Auch Vasari[1]) weist dem Roselli die Fresken zu, nur nennt er an Stelle der Gesetzgebung den Durchgang durch das rote Meer. Diese Zuweisung wurde die längste Zeit, als zu recht bestehend anerkannt und auf Grund dieser Annahme wurden weitere, namentlich die Mitarbeiterschaft Pieros betreffende Schlüsse gezogen. Schmarsow[2]) glaubte ihm die ganze linke Hälfte des Fresko, die Gruppe der Juden, zuschreiben zu können. Zu demselben Resultat gelangte Steinmann[3]) und wollte überdies in zwei Rittern die Porträts des Virginio Orsini und des Ruberto Malatesta erkennen, indem er sich dabei auf eine Notiz Vasaris[4]) berief. Allen diesen Vermutungen aber machte Ulmann[5]) ein Ende, indem er den Irrthum Vasaris aufdeckte und das Fresko vom Untergange Pharaos dem Benedetto Ghirlandajo zurückgab.

Als ganzes weisen diese Fresken dieselbe Mittelmässigkeit auf, die auch andern Werken Rosellis eigen ist. Das hat schon Vasari[6]) empfunden, als er die bekannte Anekdote erzählte, wie der Papst Rosellis Fresken nur des aufgesetzten Goldes, der bunten Farben, des Ultramarin wegen, besonders rühmte. Einzelne Details aber zeigen Vorzüge, welche dem Können Rosellis sonst fremd sind. Auch dafür giebt Vasari[7]) die Erklärung, an jener Stelle,

---

1) a. a. O., p. 188.
2) a. a. O., p. 218.
3) Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsamlgn., Bd. XVI, 1895, p. 176—197.
4) a. a. O. IV, p. 132.
5) a. a. O., p. 54 ff.
6) a. a. O. III, p. 188 ff.
7) a. a. O. IV, p. 132.

wo er davon berichtet, dass Roselli alle jene Aufgaben, die er selbst nicht zu lösen vermochte, seinem Schüler Piero übertrug.

Das wertvollste Fresko ist die Darstellung der Bergpredigt.[1]) Es zeigt auch die stärkste Mitarbeiterschaft Pieros. Schon Vasari[2]) wies darauf hin, dass er hier eine ganz wundervolle Landschaft, „un paese bellissimo" malte. Hier tritt uns also der Landschafter zum erstenmal deutlich entgegen und hier schon finden wir jene Motive, die sein sonstiges Naturempfinden charakterisieren. Zunächst überrascht uns die Grösse und der Reichtum der Anschauung, die bis auf Piero kein florentiner Maler besass. Ein ganzes Stück Welt ist wiedergegeben. Die Mitte beherrscht ein breit aufragender Berg, auf dessen Spitze eine Kirche thront. Seine bewaldeten Abhänge senken sich, rechts und links zu zwei Thälern nieder. Das linke liegt noch in klarem Licht, das die Villen, Schlösser, Thürme und Festungen hell beleuchtet. Es ist ein Thal, wo heitere Menschen wohnen. Ueber das rechte ist schon der Abend gesunken und kahl ziehen sich die Hügelketten bis an den verdämmernden Horizont. In dieser Landschaft vollzieht sich der Vorgang, links die Predigt Christi, rechts die Heilung des Aussätzigen. Nicht so sicher wie die Schöpfung des Landschaftlichen, ist Pieros Antheil an dem Figuralen des Freskos. Morelli hatte Recht, als er dem Piero einfach die ganze linke Gruppe zuwies, denn sowohl an Rhythmus der Composition als auch an Lebendigkeit der Menschen sticht sie vortheilhaft gegen die rechtsseitige ab. So lockend es aber auch ist die Prüfung bis auf einzelne Gestalten auszudehnen, namentlich auf die knieende Frau in der Mitte und die der Wirklichkeit abgelauschte Gruppe der beiden lebhaft sprechenden Männer im Vordergrunde links, so ruht doch die Entscheidung auf völlig unsicherer Grundlage. Auch scheint sie mir für

---

[1]) Ev. Matth. V—VII.

[2]) a. a. O. IV, p. 132; vergl. auch III, p. 187 f.

Pieros Beurteilung nicht so ausschlaggebend, wie der bisher noch nicht scharf genug erfolgte Hinweis auf die die Luft durchschneidenden Vögel, welche den späteren grossen Thiermaler ankündigen, vor allem aber auf den die Wolken zusammenblasenden Windgott, der in einen realistischen Vorgang versetzt, das erste Lebenszeichen des Phantasten Piero ist.

Die „Gesetzgebung auf dem Sinai“ mit der „Anbetung des goldenen Kalbes“[1]) ist wie als Gesammtwerk, so auch in der Landschaft schwächer als das eben besprochene Fresko.

Stammt diese nun ebenfalls von Piero, so ist dies ein Grund mehr für die frühere Entstehung des Freskos. Noch schwieriger ist hier die Zuweisung der einzelnen Gestalten und trotz Schmarsow und Ulmann[2]) kann ich nirgends die Hand Pieros erkennen. Doch möchte ich wieder auf jene kleinen, bisher nicht beachteten Züge hinweisen, die deutlicher als andere Pieros Persönlichkeit verraten, den Thiermaler in dem erschreckt davonspringenden Affen und der Katze, und seinen Humor, der an Selbstironie grenzt, wenn er, als Unterschrift gleichsam, einen Farbentopf an den Rand des Bildes setzt.

Besonders strittig ist das dritte Fresko, die Darstellung des Abendmahls. Knapp spricht Piero jede Theilnahme ab.[3]) Dagegen weist ihm Schmarsow[4]) die Architektur zu, ferner alle Nebenereignisse, die man über der Sitzlehne, zwischen den Pfeilern sieht, das Gebet in Gethsemane, die Gefangennahme, den Kreuzestod, und endlich die genrehafte Ausstattung im Vordergrund. Ich glaube, dass er nur theilweise Recht hat. Die Architektur kann ruhig dem Roselli gelassen werden, da sie noch schwächer ist als seine andern verbauten Hintergründe. Von den Nebenereignissen gehört das Gebet in Gethsemane ganz dem

[1]) Exodus XXXII.
[2]) a. a. O., p. 54.
[3]) a. a. O., p. 21.
[4]) a. a. O , p. 225.

Piero, auf der Gefangennahme nur die Landschaft, dem Kreuzestod steht er völlig fern. Ueber die Berechtigung dieser Zuweisung soll im Zusammenhang mit Pieros religiösen Bildern gesprochen werden. In den Thierdarstellungen im Vordergrunde erkennt man aber den Satyriker, der in die Scene, da der Heiland von dem Verrathe eines Jüngers spricht, Hund und Katze malt, die sich balgen.

Das ist Pieros Theilnahme an der Ausmalung der Sistina, die man für gewöhnlich als dürftig und wenig geeignet die Ouvertüre eines bedeutenden Künstlerlebens zu bilden bezeichnet.[1]) Wie wenig dieses Urtheil gerechtfertigt ist, wie gerade umgekehrt diese Thätigkeit Pieros als der zwingend notwendige Prolog zu seinen späteren Werken erscheint, kann die folgende Zusammenfassung erkennen lassen. Als stillen verträumten Knaben schildert Vasari den jungen Piero, der wenig arbeitete und die Einsamkeit liebte. Hatte er die Stadt und die Menschen geflohen, fand er in der Natur und den Thieren seine Freunde. Hier suchte er die verborgenen Schönheiten der Landschaft und beobachtete das Leben der Thiere. Er belauschte die geheimnisvolle Stille der Wälder, sein Auge glitt über die langen Linien der Hügelketten und verweilte auf den weissen Villen, die irgendwo aus dem Grün hervorleuchteten. Aus der wirklichkeitsfrohen Umgebung versank er jedoch bald immer in eine Traumwelt. Stundenlang konnte er dann versonnen sitzen, seinen bunten Gedanken nachhängen und Luftschlösser bauen. Er starrte in die ziehenden Wolken und spann seine Träume in ihren Flug. Dort sah er Reiterschlachten, wie sie niemals geschlagen wurden, riesengrosse Schiffe, die noch kein Meer befuhren. Eine ungebändigte Phantasie beherrschte ihn.

Einen Widerschein dieser Jugendjahre zeigen seine Arbeiten an den Sistinafresken. Die Landschaften, die er hier malte, hatte er oft gesehen, dieselben Wälder, die-

---

[1]) So auch Knapp, a. a. O., p. 22.

selben Hügelketten, die weissen Villen und die Vögel, die über den Bäumen fliegen. Die Thiere, die er liebte, zeigte er, wie sie unbekümmert um den Menschen, ein eigenes Leben führen, den Hund, die Katze und den Affen. Den Sinn für Scherz und Schelmenstreiche, den Vasari an ihm hervorhebt, bekundet er zunächst in ihrer Darstellung und der humoristischen Anbringung des Farbentopfes. Seiner jungen Phantasienwelt entstammt jener Windgott, der mit aufgeblasenen Backen die Wolken zum Sturm zusammenballt.[1]) In diesen Dingen sind auch schon die Ansätze zu einem eigenen Stil, während er sonst von der Weise seines Lehrers abhängig ist.

Von der grössten Bedeutung wurde aber für ihn der römische Aufenthalt selbst. Er lernte die berauschende Fülle antiker Mythen kennen und Schritt für Schritt stiess er auf Reste der alten, grossen Kunst. Und eine beglückende Wandlung vollzog sich in ihm. Was er verworren fabuliert, fand er hier geordnet und geklärt, was er dumpf in seinen Träumen ersehnte, das, glaubte er, war heitere, schöne Wirklichkeit, als noch der Sonnenwagen Apollos über den blauen Küsten von Hellas emporstieg. Nun wusste er den sicheren Weg in das freie Reich der Phantasie. Der Maler antiker Märchen war in ihm erwacht.

Capitel V.

Der Maler antiker Märchen.

Der Frühling des Jahres 1483 ist der früheste Termin für die Rückkehr Piero di Cosinos nach Florenz. Er blieb weiter im Atelier Cosimo Rosellis und stand ihm wohl bei

[1] Vielleicht ist auch hier schon ein Einfluss von Polizians „Giostra" anzunehmen, namentlich des Verses „vero il soffiar di venti," der mit Botticellis Geburt der Venus im Zusammenhang steht. Vergl. Warburg, Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Inaugural-Dissertation der Universität Strassburg. 1892, p 4.

der Ausführung der zahlreichen Aufträge, darunter der feierlichen Uebertragung des wunderthätigen Kelches in der Kapelle del Secramento in Sant Ambrogio, mit Recht und That bei. Innerlich aber hatte sich das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gelöst. Mit der klaren Erkenntnis seines eigenen Wollens hatte Piero eingesehen, dass ihm Roselli weder Helfer noch Wegweiser sein könne. Allein aber fühlte sich der Einundzwanzigjährige zu schwach. Allzu gewaltig war die Fülle der neuen Stoffe auf ihn eingedrungen, als dass er eine freie Wahl hätte treffen können. Und zu unselbständig fühlte sich der junge Künstler, um dem neuen Inhalt auch gleich die neue Form zu geben. Darum blickte er zu jenem Meister auf, der schon sein Erstlingswerk beeinflusst hatte, zu Lionardo, der nun, von Florenz weg, sich in Mailand aufhielt. Unter dessen Zeichen entstand denn auch das erste Werk seiner neuen Schaffensperiode.

a) Die Befreiung der Andromeda, Florenz, Uffizien.

Auf wellenschlagendem Meer, von felsigen Ufern umrahmt, schwimmt ein Ungeheuer auf die an einen Baumstamm gefesselte Andromeda zu. Perseus kommt durch die Luft geflogen, lässt sich auf dem Rücken des Ungeheuers nieder und tödtet es mit einem Schwertstreich. Die Menschengruppe links hat den Retter noch nicht gesehen und verhüllt in Angst und Entsetzen ihr Antlitz. Auf dem Felsen sitzend hält sich ein erschrecktes Paar, eng umschlungen. Die Menschen rechts dagegen jubeln über die Befreiung. Im Hintergrunde, in der Nähe der Stadt, steigt schon der Rauch von den Freudenaltären.

An der Stelle, wo Vasari das Bild beschreibt,[1]) erwähnt er auch, dass es von Piero für Filippo Strozzi il Vecchio gemalt wurde, der am 15. Mai 1491 starb.[2]) Bis

---

[1]) a. a. O. IV, p. 139.

[2]) Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Diarium des Landucci, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. III, 1880, p. 381, fol. 53.

zu dieser Zeit muss also das Bild gemalt worden sein. Unter den Werken, die bis zu diesem Termin als entstanden anzunehmen sind, muss es wieder aus stilkritischen Gründen das früheste sein. Es steht auch völlig abgesondert neben den übrigen, zwischen denen, trotz der Verschiedenheit der Manier, ein Zusammenhang besteht. Unbegreiflich ist darum die Datierung bei Knapp, der es in die Jahre 1506—1508 setzt.[1]) Vasari berichtet ferner, dass Piero nicht nur Lionardos Helldunkel nachzuahmen, sondern ihm überhaupt in vielen Dingen gleichzuthun bestrebt war. Baldinucci sagt noch mehr: „Capitategli alle mani alcune cose di Lionardo da Vinci, diedesi a colorire a olio: e benchè non giugnesse di gran lungo al segno si affaticò più molto per imitare quella maniera.“[2]) Den Beweis dafür erbringt jene Notiz in dem alten Inventar der Uffizien vom Jahre 1589, wonach Piero das Bild nach einer Zeichnung Lionardos gemalt hat.

Berücksichtigt man die Notizen bei Vasari und im alten Inventar der Uffizien, welche besagen, dass die Befreiung der Andromeda für Filippo Strozzi, den Alten, nach einer Zeichnung Lionardos gemalt ist, dann liegt eine Vermuthung sehr nahe, die, trotzdem sie grosse Wahrscheinlichkeit für sich hat, noch nicht aufgestellt wurde, die Vermuthung nämlich, dass der Auftrag Filippo Strozzis an Piero direkt dahin ging, eine damals wohl sehr bekannte Zeichnung Lionardos in ein Bild umzusetzen. Für diese Annahme spricht auch das bereits erwähnte, augenblickliche Entwicklungsstadium Pieros, in dem er, sich dem Reichthum neuer Eindrücke gegenüber noch unsicher fühlend, nach einem Vorbild wie nach einer Stütze griff. Geradezu bestätigt aber wird sie durch die stilistische Beschaffenheit des Bildes.

Zunächst durch die Composition. Wie die Gruppen links und rechts von der Mitte gegen die Seite hin an-

---

[1]) a. a. O., p. 90.

[2]) Citiert bei Ulmann a. a. O., p. 49, Anm. 4.

steigen und sich so zu einem Halbkreis verdichten, der als kontrastierender Wert die Räumlichkeit der Landschaft, die Weite des grünblauen Meeres noch schärfer hervortreten lässt; wie jede Gestalt der beiden Gruppen in lebhafter Bewegung, wie für sich allein, gegeben ist und dennoch zu einem Ganzen gehört, dessen Rhythmus gleichsam durch die Summe der in Bewegungsmotive umgesetzten seelischen Erregungen aller einzelnen Glieder gebildet wird; endlich Einzelfiguren, die entblösste Frau, die sich mit einem Gewand zu verhüllen ‚sucht, die kauernde harfespielende Frau, an der Spitze der rechten Gruppe und das sich umarmende Paar auf dem Felsen; dies alles ist mit lionardeskem Geist gesehen, mit lionardesker Kunst geformt. Dasselbe gilt vom Colorit, jedoch nicht in so vollem Masse. Es lag nahe, dass Piero eine lionardeske Zeichnung auch in den Farbenzauber des Meisters tauchen wollte. Doch ist dies Vorhaben nur halb gelungen. Das Sfumato ist nicht ausgeglichen, die Halbschatten sind dumpf und stören das gedämpfte Leuchten. Die Linien verschwimmen in matt getönten Uebergängen, aber die bunten Farben der Gewänder einen sich zu keiner Harmonie. Zudem sind heute die Töne verblasst, und die Schatten noch erdiger geworden, so dass das Bild coloristisch einen nur wenig erfreulichen Eindruck macht.

Stand also Piero bei diesem Werke völlig im Banne eines Grösseren, so hat er doch auch Zeichen seines eigenen Geistes gegeben. Ich sehe sie in dem Meerdrachen, den phantastischen Gewändern und den Musikinstrumenten. Zwar könnte man auch dafür bei Lionardo Vorbildliches finden. Aber während es bei diesem Genius nur einen kleinen Zug seines allumfassenden Studiums ausmacht, bildet es bei Piero die eine von den zwei Seelen, die in seiner Brust wohnten. Den Meerdrachen nennt Vasari „la più bizzara e cappriciosa orca marina.“[1]) In der That offenbart sich darin eine bildende Kraft, die nur selten ist

[1]) a. a. O. IV, p. 139.

von den Tagen griechischer Kunst bis auf Arnold Böcklin. Die phantastische Erfindung des schnaubenden Ungethüms ist nur die eine Seite des Verdienstes; noch rühmenswerter erscheint seine ganz organische, zwingend notwendige Bildung, die das Thier besitzen müsste, wollte es über unsere Erde wandeln. Deutlicher wären wir über diese Phantasiekunst und schöpferische Gewalt Pieros unterrichtet, wenn das Buch mit Federzeichnungen von Ungeheuern sich erhalten hätte, das Vasari im Besitze des Herzogs Cosimo erwähnt. Derselben Vorliebe für die Phantastik, die sich hier sogar auf die Durchführung der Landschaft erstreckt, begegnet man in den Gewändern und Musikinstrumenten. Die ausgelassene Carnevalsstimmung, die in ihnen lebt, weist auf ihren Ursprung und auf ein besonderes Talent Pieros hin, auf die Veranstaltung von Festzügen, über die später gehandelt werden soll.

b) Hylas und die Nymphen, London, bei Mr. R. Benson.

Bei der Datierung dieses Bildes stehen sich nicht so entgegengesetzte Meinungen gegenüber, wie sonst. Ulmann[1]) setzt es vor das Venus- und Prokrisbild, also nicht vor das Jahr 1483, Knapp[2]) dagegen nach dem Venusbild und nimmt das Jahr 1485 an. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Das Bild wurde nach der Befreiung der Andromeda und vor dem Venusbild gemalt, um das Jahr 1484.

Die Gründe dafür ergeben sich, wenn wir uns die momentane künstlerische Lage Pieros vergegenwärtigen. Nach dem ersten, von Lionardo ganz abhängigen Werke, suchte er im zweiten eigene Form. Nur inhaltlich erfuhr er eine Anregung. Er entnahm den Stoff der gleichzeitigen Literatur. Die „Befreiung der Andromeda“ verband mit dem Reichtum der Gestalten eine Ausdrucksfülle der entgegengesetztesten Gemütszustände. Todesangst und

---

1) a. a. O., p. 120.
2) a. a. O., p. 35.

Erlösungsjubel standen hart nebeneinander. Die Entwicklung Pieros geht in dieser Zeit auf eine fortschreitende Verminderung der Zahl der Gestalten und auf die Vereinheitlichung und Vertiefung des geistigen Vorgangs. Auf dem Hylasbilde ist im Gegensatze zur Befreiung der Andromeda ein einziges Gefühl in seinen Abstufungen an wenigen Menschen gezeigt. Deshalb bedeutet es ein Fortschritt, steht aber wegen der weiteren Vereinfachung des Problems auf dem Venusbilde zeitlich vor demselben. Aber auch stilistische Momente sprechen für diese zeitliche Ansetzung. Der Gesichtstypus der Nymphen mit dem goldblonden Haar, den wie aus Draht gedrehten Locken, der breiten derb aufsitzenden Nase und den langen, schmalen Augen, erinnert noch lebhaft an Roselli. Die Behandlung des Nackten ist noch unsicher, die unteren Extremitäten sind unverhältnismässig kurz, die Fusszehen verzeichnet. Das Colorit ist matt, von tiefen Schatten geschwärzt, das Carnat wie blutleer. Trotz dieser Schwächen kündigt sich aber ein Vorzug an in der zarten Führung des Lichtes, das hell zwischen den Wolken herabfällt. Das weist auf den kommenden Lichtmaler.

Dargestellt ist die Scene, wie Hylas, des Dryoperkönigs Theiodamas Sohn, der jugendliche Freund des Herakles, Wasser an der Quelle holen wollte, dabei aber von den Najaden überrascht wurde. Der Schauplatz dieser Handlung ist eine Blumenwiese, rechts von einer baumbestandenen Felsenwand begrenzt, im Hintergrund sich gegen einen Bergzug öffnend. Wie bereits erwähnt, ist dieser Mythus vorher schon in der zeitgenössischen Literatur behandelt worden, von Polizian in den Sylvae,[1]) von Lorenzo Magnifico in seinen Canzonen.[2]) Mit der gleichen Unbefangenheit wie diese Dichter, steht Piero dem antiken Stoffe gegenüber, unbekümmert darum, wie alte Schrift-

---

[1]) Polizian, Sylvae v. 12.

[2]) Poesie di Lorenzo de'Medici ed Carducci, Firenze 1859, Sonette e Canzoni 63.

steller selbst den Vorgang schilderten.[1]) Hylas ist ein kleiner, fetter Junge, der sich angstvoll den Händen der ältesten Nymphe zu entwinden sucht; diese Gruppe umstehen die übrigen Najaden und die freudige Erregung über die Ankunft des schönen Fremdlings äussert sich bei jeder verschieden, in verschiedenem Gesichtsausdruck und besonderen Gesten. Derb, jeden Augenblick bereit zuzugreifen, ist eine aus den Büschen herbeigeeilt, während neben ihr eine andere eine gleichgültig überlegene Handbewegung macht. Von der linken Seite bringen zwei Schwestern einen Korb Blumen und ein Hündchen herbei, um vielleicht dadurch des Knaben Gunst zu gewinnen. Die Jüngste und Schönste aber breitet schüchtern in ihrem Tuch gepflückte Blumen aus. In der Lebhaftigkeit des Ausdrucks, der Significanz der Bewegung und der leichten ungezwungenen Composition ist das Bild eines der schönsten aus dem ganzen Quattrocento. Eine sonnige Fröhlichkeit strahlt aus den Gestalten, den Bäumen, dem Himmel und den Vögeln. Vergleicht man es mit Pieros bisherigen Werken, so muss man über den ungeheuren Fortschritt staunen und über das völlig Neue, das mit ihm in die florentinische Malerei kommt. Aber man ersieht daraus auch Pieros Sprunghaftigkeit, der, wie Vasari sagt, mit jedem Bilde seine „Manier" änderte.

Auf einen Umstand möchte ich besonders hinweisen. Im Besitze des Lord Windsor befindet sich ein Jünglingsportrait von der Hand eines unbekannten Meisters, das neuerdings Piero zugeschrieben wird.[2]) Es wurde immer als ein Bildnis Polizians angesehen, aber ein blosser Vergleich mit dem authentischen Kopfe Polizians. der sich auf einer Medaille[3]) erhalten hat, ergiebt sofort die Grund-

---

[1]) z. B. Apollonios Rhodios Argonautica I, 1207 ff. Vgl Türk, De Hyla, Breslauer philolog. Abhandlungen. Bd. VII.

[2]) Auf der New Gallery exhibition 1894 war es als Lorenzo di Credi ausgestellt.

[3]) Abgebildet bei Ed. Heyck, Die Mediceer, Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen und Klasing 1897, p. 99.

losigkeit der Bezeichnung. Ulmann,[1]) der es in dieselbe Zeit wie das Hylasbild setzt, sieht darin ein Selbstporträt des jugendlichen Piero. Auffallend ist nun die Aehnlichkeit zwischen Hylas und dem dargestellten Jüngling; es sind dieselben leise verschleierten Augen, die hochgewölbten Lider, die etwas spitze Nase, mit dem breiten Nasenrücken und die vollen, aufgeworfenen Lippen mit den scharfen Mundwinkeln. Piero hat sich also als Hylas gemalt. So oft dies auch bei Renaissancemalern vorkommen mag, bei Piero ist es nicht belanglos. Dieser schrankenlose Phantast wollte trotzdem in dem Unscheinbaren seine Absicht offenbaren. Und die Deutung liegt nicht fern. Die Nymphen, die auf den erschreckten Hylas einstürmen, das sind Symbole der antiken Märchen, die ihn selbst in ihrer reichen Schönheit verwirrten. Lässt man nun nochmals das Bild auf sich wirken, dann wird seine sonderbare Eigenart noch fesselnder, diese Mischung von Ironie und Verträumtheit.

c) Venus und Mars, Berlin. Kgl. Gallerie.

Das Bild war schon in alter Zeit berühmt. Einmal war es im Besitze Vasaris, der seinetwegen gerade Piero besonders liebte.[2]) Noch heute erscheint es als dasjenige, in dem sich am glücklichsten des Künstlers Eigenart offenbart. In ihm hat er am unverhülltesten sich ausgesprochen, und wie in einem reinen Spiegel das Empfinden des Zeitalters gezeigt.

Auf blumenübersätem Strand eines breit fliessenden Stromes ruhen Venus und Mars. Beide sind nackt, Mars nur in ein Hüfttuch gehüllt, Venus auch von leichten Schleierstreifen umzogen. Der Kriegsgott schläft noch, Venus ist schon erwacht und während sie lächelnd den Schlafenden anblickt, weist sie Cupido, der zärtliche Sohn, auf die ausgelassenen Amoren, die eben das Rüstzeug des

---

[1]) a. a. O., p. 122.

[2]) Vasari, a. a. O. IV, p. 140.

Mars in die Büsche schleppen. Ein Kaninchen, ein Taubenpaar, eine Armschiene und Kissen füllen den Vordergrund, während rückwärts Himmel und Strom leuchten.

Auch dieser Stoff war schon vorher in der Poesie verwendet worden. Wie die Literatur immer als erste von allen Künsten den neuen Ideen einer Epoche Gestalt giebt, so that sie es auch damals mit dem neuen Stoffkreis aus der Antike. Das Turnier, das Giuliano de' Medici im Jahre 1476 feierte, ist wie ein Symbol für die ritterliche Festfreudigkeit des damaligen Florenz. Und auch die grosse Dichtung, die es unsterblich machen sollte, fasst in ihrem Rahmen vieles aus der klassischen Literatur, die gesamte Mythologie, den ganzen Olymp ein, alles fast, was man von der Antike wusste und fühlte.[1]) So findet sich auch die Erzählung von Venus und Mars in Polizians „Giostra"[2]) und die Uebereinstimmung liesse sich bis in das kleinste Motiv verfolgen. Doch würde das zu keinem Ergebnis führen. Denn auch in den Amori di Marte e Venere des Lorenzo de' Medici in den lateinischen und griechischen Versen Polizians[3]) und in vielen Werken bildender Kunst[4]) begegnen wir denselben Vorstellungen. Sie waren eben Gemeingut aller Gebildeten.

Darum ist es angezeigt, sich auf jene Züge zu beschränken, die Piero allein charakterisieren. Zunächst bedeutet das Bild eine neue und höhere Stufe seiner Entwicklung. Andere Probleme der Form beschäftigen ihn hier. Schon das Format unterscheidet sich von den bisherigen. Es hat jene rechteckige Form, fast dreimal so lang

---

1) Vergl. Alfred von Reumont, Lorenzo de'Medici, il Magnifico. Leipzig, Verlag von Dumker und Humblot 1874, Bd. II, p. 67 f.

2) Giostra I, Str. 122.

3) Prose volgari inedite, poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogio Poliziano, raccolte e illustrate da Isidoro del Lungo, Firenze 1867, No. 55.

4) Carl Meyer, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XV, 1892, p. 65—93.

als hoch, auf die Piero durch einen besonders reichen Zweig seiner Thätigkeit gekommen sein mag, durch die Cassoni, die ihrer Mehrzahl nach in diese Zeit fallen dürften. Dann die bereits erwähnte Verminderung der handelnden Personen. Hier sind es nur noch drei, Venus, Mars und Cupido, denn die Amoren kommen wegen ihrer unverhältnismässigen Kleinheit, die darum wie beabsichtigt erscheint, nicht in Betracht. Noch bedeutsamer aber ist die Darstellung der Gestalten. Zum erstenmal hat Piero in Venus und Mars nackte Körper gemalt. Auf dem Hylasbild waren nur einzelne Teile entblösst. Noch gelingt es ihm jedoch nicht, trotz der geeigneteren Temperatechnik, das Licht- und Schattenspiel auf einem nackten Körper zu malen. Die Fleischfarbe der Venus ist von einem leblosen Rosa, während Mars durch das schärfere Herausarbeiten der Licht- und Schattencontraste einen bleicheren Ton bekommt. Immerhin bedeuten diese helleren Werthe einen coloristischen Aufschwung gegen das bräunliche Carnat des Hylas. Was er aber farbig nicht ganz auszudrücken vermochte, die Lebendigkeit eines Körpers, das gelang ihm durch Haltung und Geberden der Gestalten. Diese Art der Charakteristik war um so schwieriger, da er sie an einem neuen Motiv erfüllen musste, an liegenden Gestalten. So lange es unentschieden bleibt, ob Pieros Bild früher oder später entstand, als das gleichartige Botticellis in der Londoner Nationalgallerie, und eine Lösung dieser Frage ist leider nicht abzusehen, solange wird es auch fraglich bleiben, wem das Verdienst dieser Neuerung gebührt. Fest steht jedoch, dass in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts die liegenden Gestalten in die Malerei eingeführt wurden, ein Motiv, das im folgenden Jahrhundert namentlich in Venedig die verschiedensten Variationen erfahren sollte.[1]) Noch ein weiteres darf bemerkt werden. Wenn wir aus den ersten Ver-

---

[1]) Knapp, a. a. O., p. 25.

suchen, zu denen auch Wölfflins neues Buch[1]) gehört, zu einer sicheren Psychologie der Form gelangt sein werden, dann wird auch dieses compositionelle Motiv seine Deutung finden. Vielleicht wird sich dann ein Zusammenhang ergeben, zwischen den Eroberern vom Anfang des Quattrocento und den stolzen, aufrecht stehenden Gestalten, die sie schufen, zwischen den Genussmenschen vom Ende des Quattrocento, auch den Venetianern des Cinquecento und den liegenden Menschen, die ihrer Lebensweise entsprechend waren.

Botticellis „Venus und Mars“ wurde bereits erwähnt.[2]) Vergleicht man mit diesem Bilde das Pieros, so wird dessen besondere Art noch klarer. Botticelli ist vor allem Linienkünstler. Der Rhytmus und die Ausdrucksfähigkeit der Linie sind seine Probleme. Das taktile und emotionelle Moment der Linie sucht er in „Lebenmittheilende, Lebenerhöhende Werthe umzusetzen“.[3]) Das wird auch auf dem vorliegenden Bilde sichtbar. Der straff emporgerichtete Oberkörper der Venus steht wie in einem rechten Winkel zu den lang ausgestreckten Beinen. Das rechte Knie des schlafenden Mars ist ebenfalls in einem rechten Winkel eingebogen. Der linke Arm bildet mit der stark betonten Seitenfläche des Körpers einen spitzen Winkel, während der Ellenbogen hart gegen den Rahmen stösst. Um die Ecken und Winkel noch schärfer hervortreten zu lassen, durchschneidet der von den Satyrn getragene Speer in einer Horizontale, die fast parallel zum untern Rand läuft, das Bild und die linke Hand des Mars ruht auf einem vertikalen Stab. Denselben Zweck hat der aus dem Gewande hervorlugende knochige Fuss der Venus. Bei solchen Problemen hatte „das Stimmungsvolle“ einer Landschaft keinen Raum,

---

[1]) Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München, Bruckmann 1899.

[2]) Hermann Ulmann, San dro Botticelli, München 1893, p. 105.

[3]) Vergl. Bernhard Berenson, Die florentinischen Maler der Renaissance. Autorisierte Uebersetzung aus dem Englischen von Otto Dammann. Oppeln, Leipzig, Verlag von Georg Maske, 1898, p. 84 ff.

und bekannt ist der von Lionardo[1]) mitgetheilte Ausspruch Botticellis, der ziemlich wegwerfend klingt: „Landschaftmalen hätte keinen Sinn; man brauche ja nur einen mit verschiedenen Farben getränkten Schwamm an die Wand zu werfen und man könne sodann in den Flecken die schönste Landschaft sehen.“ Das ist der springende Punkt im Gegensatz der beiden Maler. Was Botticelli nicht sein mag und auch nicht ist, das ist Piero in erster Linie, ein grosser Landschafter. Noch mehr. Was dem Botticelli das Verächtliche an der Landschaftsmalerei scheint, er demonstriert es an dem Werfen eines Farben-getränkten Schwammes, das ist für Piero die Quelle unerschöpflicher Anregung. Hier versteht man die Bemerkung Vasaris dass Piero oft auf eine von kranken Leuten bespuckte Mauer zu starren liebte, oder auf die Luftgebilde der Wolken, wo er die seltsamsten Landschaften sah. Hier erkennt man aber auch in der Wahl des Gegenstandes den Sonderling, auf den dieser ganze Abschnitt des „Trattato“ so stimmt, als wäre er über Piero geschrieben. In der heiter sonnigen Landschaft der blumenbestreuten Wiese, den blühenden Büschen und den zarten Frühlingsbäumen spielt sich, im Gegensatz zum düsteren Bilde des Botticelli die heiter sonnige Scene ab. Wie ein ländliches Gedicht muthet sie an in ihrer naiven Schalkheit. Von den vielen nur des Schmuckes wegen angebrachten Einzelheiten, haben die Tauben und das Kaninchen ihre bestimmte Bedeutung. Sie sind die Attribute der Liebesgöttin.[2])

d) Der Tod der Prokris, London Nationalgallerie.

Knapp[3]) setzt das Bild in die Jahre um 1510, Ulmann[4]) dagegen bezeichnet es als bald nach Venus und Mars ent-

---

[1]) Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, herausgegeben von Heinrich Ludwig, Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien, Braumüller 1882, XV. Bd. I, p. 116, No. 60.

[2]) Vergl. Carl Meyer, a. a. O., p. 86.

[3]) a. a. O., p. 82.

[4]) a. a. O., p. 127.

standen. So verschieden ist die Datierung. Aber abgesehen von dem Lebensschicksal Pieros, das ihm in so späten Jahren ein so jugendfrisches Werk zu schaffen nicht gegönnt hat, bezeugen positive Gründe die Unrichtigkeit der Knapp'schen Behauptung. Nicht nur das ähnliche Format und die ziemlich übereinstimmenden Masse sprechen dafür, dass der „Tod der Prokris" als Gegenstück zu „Venus und Mars" gemalt sei, auch innerlich besteht ein Zusammenhang, indem auf dem einen Bilde die Freuden, auf dem andern die Leiden der Liebe dargestellt sind. Ferner finden sich in der Landschaft überraschend ähnliche Motive. Endlich ist ein äusseres Ereigniss anzuführen. Wir haben bisher gesehen, dass Piero für jedes Bild die Anregung aus der Literatur holte. Nun wird ja beim Tod der Prokris auf Ovid[1]) hingewiesen. Diesmal entnahm er aber den Stoff dem Theater. Am 21. Januar 1486 wurde in Ferrara ein mythologisches Schauspiel „Fabula di Cæphalo" des Nicolo da Correggio aufgeführt.[2]) Sicherlich brachten es die fahrenden Comœdianten bald nach Florenz, wo es Piero, der bei seiner Vorliebe für Festzüge oft das Theater besucht haben mag, gesehen haben wird. In demselben Jahre hat er das Bild gemalt.

Dargestellt ist das tragische Ende der Prokris, der Tochter des Erechtheus; von Kephalos, ihrem Gemahle, tödtlich in den Hals getroffen, ist sie auf der blühenden Wiese mit dem Antlitz zur Erde niedergesunken. Traurig sitzt zu ihren Füssen, Lelaps, der treue Hund. Ein Satyr ist herzugesprungen und hat sie herumgewendet, so dass sie auf der Seite liegt. Noch hält er die eine Hand auf der Schulter, während er die andere prüfend an ihre Stirne legt. Im Hintergrunde ist eine Stromlandschaft, mit Hunden und Kranichen. In der schon angedeuteten Richtung auf Vereinfachung der Composition und des geistigen Ausdrucks

---

[1]) Ovid, Metamorphosen 7, 493 ff.

[2]) Vergl. A. D. Ancona, Origini del Teatro Italiano. 2. Auflage. Torino 1891, Appendice II, p. 5.

ist Piero hier auf einen auch später nicht wieder erreichten Höhepunkt gelangt. Eigentlich ist Prokris die einzige Gestalt des Bildes und sie ist todt. Der Schlaf des Mars liess eine wohlige Lösung der Glieder ausdrücken, jetzt herrscht die schwere Willenlosigkeit eines Leichnams. Wunderbar ist sie in den beiden Händen gestaltet, in der einen, die mit dem Rücken im Grase liegt, leblos und kalt, in der andern, die wie gebrochen, allen Bewegungen des Körpers folgt. Sie spricht auch aus dem Kopfe, mit den für immer geschlossenen Augen und dem schmerzlich geöffneten Mund. In dem Typus fehlt jeder Anklang an Roselli. Die horizontale Linie, die Prokris bildet, wird durch die beiden Geschöpfe zu ihrer Seite noch stärker betont. Der knieende Satyr ist von fast böklinesker Erfindung. Seine schwarzen Bocksbeine liegen im Grase, sein gebräunter Oberleib hebt sich in einer scharfen Silhoutte gegen den Himmel ab. In seinem Antlitz ist gleichgültige Neugier mit stillem Mitleid gepaart. Der sitzende Hund ist von einer Grösse der Anschauung, die das Heroische streift. Er rückt Piero in die Reihe der allerersten Thiermaler. Mit meisterhafter Naturwahrheit ist er gebildet und mit hoher Kunst in den Raum gesetzt. Aber aus seiner Haltung spricht eine Trauer, die menschlich berührt. Selten noch hat es ein Künstler vermocht, in einem Thierleib ein so tiefes Fühlen zu gestalten.

Einen Höhepunkt seines bisherigen Schaffens bedeutet auch die Landschaft. Sie gleicht der auf dem Venusbilde Nur ist sie weiter und freier, alles Ueberflüssige ist weggelassen, auch sie athmet die schlicht erhabene Stimmung des Bildes. Die Wiese senkt sich, von spärlichen Büschen und einem schlanken Baume bewachsen, gegen den Strom, den Schiffe befahren. Das jenseitige Ufer verschwimmt im Dunst. Dieser Schlichtheit der Motive, ihrer Ruhe und Getragenheit entspricht das Colorit. Der Einfluss Lionardos ist völlig abgestreift. Eine lichte Harmonie ist vorherrschend. Das mild getönte Carnat des Frauenkörpers, die leicht gebräunte Haut des Satyrn und das schwarz

glänzende Fell des Hundes klingen in einen warmen Accord zusammen, der in einem fein abgestuften Contrast zu den blassen Luftstimmungen über dem Strome steht. In diese gedämpfte Harmonie leuchten symetrisch angeordnet drei laute Farbentöne: Das Roth im Gewand der Prokris und die Dolden der Sumpfpflanzen zu beiden Seiten. Und über das ganze glitzert in silbernen Linien das Licht.

Für den Künstler Piero bedeutet „der Tod der Prokris" einen Beweis der Meisterschaft, für den Menschen Piero jedoch ein schmerzliches Bekenntnis. In jedes Bild hatte er persönliche Züge verwoben, und auch diesmal scheint es der Fall zu sein. „Hylas und Nymphen" hatte seine freudige Verwirrung über den unerschöpflichen Reichthum antiker Mythen in launischer Weise ausgedrückt. Das war im Jahre 1484. Jetzt, kaum zwei Jahre später, nachdem er seither nur zwei mythologische Gemälde geschaffen, weht es uns aus dem Werke wie Abschiednehmen an. Was hatte die Wandlung bewirkt? Versuchen wir den Ursachen nachzugehen.

Capitel VI.
Von der Antike zur Natur.

Als Piero di Cosimo im Anfang des Jahres 1483 nach Florenz zurückkehrte, brachte er das antike Märchen mit. Ueberrascht sah er in den Gärten der Medici und hörte aus den Liedern der Dichter, was er in Zauberfernen geglaubt, die eigene Sehnsucht schien ihm auch das Verlangen der Zeit. Er stürzte sich in den Strudel eines fröhlichen Lebens und wurde des Giuliano de' Medici, des Pugliese, des San Gallo Freund. Der junge Bohémien musste einen seltsamen Reiz für die Gesellschaft adeliger Jünglinge haben. Wie ein Troubadour konnte er von den Frauen sprechen und sie im nächsten Augenblicke mit ätzendem Hohne übergiessen, für Wochen konnte er verschwinden und unerwartet wieder auftauchen, stundenlang konnte er

versonnen und verdrossen dasitzen, um beim folgenden Gelage die tollsten Schwänke zu treiben. Wenn er dann in ausgelassenster Heiterkeit die Genossen mit sich fortgerissen hatte, verstummte er plötzlich und da ahnten sie, dass er eine Welt in sich verschlossen trug, in die er niemanden blicken liess. Eine Welt, die ihn quälte und glücklich machte, in der ein Begehren schwoll und Entsagung mahnte, wo ein Klingen von silbernen Schellen war und eine stille Weise der Melancholie. Nur aus seinen Gemälden sprach sie damals zu ihnen, enthüllt sie sich heute uns. Vier Bilder gab ihm diese Zeit und man könnte sie einen Cyclus zum Thema: „Liebe“ nennen, dessen Held Piero selbst ist.

„Die Befreiung der Andromea“ wirkt wie ein rauschendes Preislied, der Beginn des Romans. Nach jener Liebe scheint er sich zu sehnen, die trotz Gewitter und Ungethüm hehre Wunder thut, wie Perseus den Drachen erlegt, die das Leben zu einem Fest macht, dass es leuchtet wie die schimmernde Stadt mit Türmen, Zinnen geschmückten Menschen und die doch alles über sich vergisst, wie das umschlungene Paar, hoch oben am Felsen. Aber wie die grausam ironische Pointe eines Heine'schen Liebesliedes folgt „Hylas und die Nymphen“. Zu der einen Deutung, dem Ausdruck freudigen Schreckens über die Fülle neuer Stoffe, kann eine andere gesetzt werden. Wollte ein rother Mädchenmund, wollten zwei schlanke Arme das Glück nicht verwirklichen oder ist es nur die Rache des empfindsamen Ironikers an sich selbst, weil er seine Gefühle verraten? Ein kleiner fetter Junge liegt auf dem Boden und um ihn haben sich die Nymphen geschart, rothwangige vollbusige Landmädchen, von denen jede ihn für sich erobern und in die verschwiegenen Büsche ziehen möchte. Ein Spottdrossellied ist es über die Begierde des Weibes und doch ein königliches Lachen. Er ging weiter, zu einem Trutzgesang an der Frauen Königin, in „Venus und Mars“, dem Bilde der Berliner Gallerie. Mit schalkhafter Verbeugung beginnt er sein übermüthiges Minnelied, das Lied, wie Venus und Mars Kosestunde hielten bei Sonnenflimmern

im Blütenhain. Noch zittert der Hauch der Küsse um die Lippen der Göttin, die Haare haben sich gelöst und schelmisch blickt sie auf den so rasch bezwungenen Kriegsgott, den Allbezwinger sonst, der ermattet schläft. Aber die Pierottänze befreiten nicht. Bald verstummte das Lachen, das heitere Spiel und der kluge Witz. Die Schwermuth regte ihre grauen Flügel, und das ganze Weh seiner Verlassenheit strömte über in den „Tod der Prokris". In Sommerfarben glitzert und glüht das Land. Wie eitel Gold fliesst der Strom, den Schiffe abwärts gleiten und verliert sich in unendliche Weite. Auf braunem Strand, wo tausend Blumen blühen und Wasserreiher schreiten, verblutet Prokris. Fern sind die Gespielinnen, mit denen sie in den Hallen des Palastes Reigen und Tanz geübt, fern der Gemahl, durch dessen Hand sie gefallen. Einsam muss sie sterben. Nur ein Faun ist herzugesprungen, der zärtlich prüfend die Hand an die erkaltete Stirne legt und ein Hund sitzt zu ihren Füssen, fast menschlich in seiner nachdenkenden Theilnahme. Mit dem Faun aber kann Piero sich selbst gemeint haben[1]) und der junge sterbende Leib, ist es die Liebe oder das Leben, die Jugend oder die Kunst, die von ihm Abschied nehmen wollen?

Erinnern wir uns an die Stellung der Antike im Quattrocento, so ergiebt sich, von einem höheren Gesichtspunkt aus, beurtheilt eine doppelte Einflussnahme der Antike auf die bildende Kunst, nämlich auf Form und Inhalt derselben. In das Jahr 1403 fällt das erste entscheidende Ereignis. Damals unternahmen Donatello und Brunellesco, als Vorläufer der späteren kunstbeflissenen Rompilger, die Reise nach der ewigen Stadt. Was sie dabei leitete war die klar bewusste Absicht, der Antike an Ort und Stelle nachzugehen, oder wie Brunellesco sagt, „die musikalischen Proportionen" zu studieren[2]). Das

---

[1]) **Muther** a. O., p. 15.

[2]) **Karl Brandy**, Die Renaissance in Florenz und Rom. Leipzig 1900. Verlag von B. G. Teubner, p. 72.

Resultat dieses Studiums der Masse und Verhältnisse betrifft die reine Form und als höchster Ausdruck des Erreichten kann die Kuppelwölbung des Florentiner Domes betrachtet werden, die Brunellesco 1434 vollendete. Inhaltlich spielt Leon Battista Alberti[1]) die hauptsächliche Rolle. Er ist der Vermittler zwischen der neuentdeckten griechischen Literatur und der italienischen Kunst.[2]) Die Künstler, die seinem umfassenden Geiste soviel verdanken, schulden ihm besonders den energischen Hinweis auf die antiken Stoffe.

Dieselbe Doppelerscheinung tritt uns, der höheren Kunst- und Kulturentwicklung entsprechend gesteigert, in der zweiten Hälfte des Quattrocento entgegen. In dem harten Kampfe um die Form blieb den Künstlern die Antike eine treue Helferin. Freilich ging damit ein unaufhörliches Studium der Natur und Perspektive Hand in Hand. Als reinstes Beispiel erscheint Mantegna. Er hatte sich an den Gipsabgüssen nach antiken Statuen geübt, welche sein Lehrer Squarcione in seiner Sammlung besass.[3]) Seine Bilder bezeugen ein fortwährendes Ringen um die Form und schliesslich erreichte er eine körperliche Rundung und plastische Durchbildung der Gestalten, die ihn dem schwärmerisch bewunderten Vorbild nahe bringt. Das zweite Element, die Beeinflussung des Inhalts äussert sich in dem Künstlerkreise um Lorenzo Magnifico. Das ununterbrochene Eindringen in das hellenische Altertum, von Manuel Chrysolaras an bis auf Marsilio Ficino, die unablässige Beschäftigung mit griechischen Philosophen und Dichtern hatten sich zu einer Weltanschauung verdichtet. Die Antike war der mächtigste Kulturfaktor geworden. Homer wurde „der Vater der Poeten.“ In der Verbannung machte man die antiken Autoren zur Heimat, aus der man

---

[1]) Voigt a. a. O. I, p. 370—377.

[2]) Richard Förster, Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance. Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsmlgn., Bd. VIII, 1887, p. 32.

[3]) Vergl. Vasari a. a. O. V, p. 158, Vita di Mantegna (mit Noten Selvaticos).

nicht exiliert werden konnte. Marsilio Ficino sah in Plato nur einen attisch schreibenden Mose, in Sokrates einen Vorläufer Christi.[1]) Die Antike durchdrang alle Sitten des gesellschaftlichen Lebens, das gesamte Fühlen und Denken dieser Generation.

Auf Pieros Formanschauung hat die Antike keinen Einfluss genommen. Seine Formensprache blieb so unberührt von ihr, als hätte er niemals ein antikes Werk gesehen. Anders verhält es sich mit dem Inhalt der Bilder. Wir haben gesehen, dass Piero die Stoffe durch Vermittlung zeitgenössischer Dichter der antiken Mythenwelt entnahm. Andrerseits hat ihre Behandlung Pieros ganz eigenartige Auffassung kundgethan. Diese möchte ich aber als die eines Romantikers bezeichnen, eines Romantikers dessen, was im Quattrocento die Bedeutung der Antike war. Denn die Romantik ist keine vereinzelte, feststehende Form des künstlerischen Empfindens und Gestaltens. Sie tritt immer auf am Ende grosser Epochen und ist dem entsprechend, was deren Inhalt war, verschieden. Charakteristisch ist ihr aber das Spielen damit, was der Epoche ernst war, der Scherz darüber, woran die Epoche glaubte. So bedeutet sie auch einen Ausklang, aber nicht in müder Dekadenz, sondern in beweglicher Ironie. Das gilt für Pieros antike Märchenbilder. Die Antike war das Land seiner Sehnsucht, er fuhr ihr aber auf buntbebändertem Narrenwagen entgegen. Er betete zu Apollo, hatte ihm aber zuvor eine Harlekinsjacke umgehängt. Er kniete vor dem Altar der Aphrodite, und hielt ihr in der linken Hand Rosen, in der Rechten jedoch das Kaninchen empor. Er träumte lachend, schwärmte witzelnd und zwang die Antike in die sprunghaften Launen seines Wesens. Letzteres ist aber gleichfalls ein Kennzeichen der Romantiker. Denn voller Gegensätze sind sie und seltsam rinnen ihnen Leben und Kunst ineinander. Ein Lächeln halb und halb ein

---

[1]) Vergl. Reumont, a. a. O., Bd. II, p. 29.

Träumen ist ihr Leben, ihre Kunst aber eine bizarre Mischung von Schwärmerei und Witz.

Der „Tod der Prokris“ bildet eine Ausnahme davon und, da er das letzte der antiken Märchenbilder ist, auch einen Wendepunkt. Um dessen Ursachen zu verstehen, müssen wir den Lebensbericht bei Vasari zu Hilfe nehmen. Es wurde schon erwähnt, dass Piero bald an den Vergnügungen des Florentiner Künstlerlebens lebhaften Antheil nahm, bald sich in völlige Einsamkeit begab. Für die vier Jahre seiner ersten Schaffensperiode dürfen wir als vorherrschend Pieros Theilnahme an ausgelassener Geselligkeit annehmen. Dafür spricht in erster Linie die heitere Stimmung der Bilder, aber auch die Veranstaltung von Carnevalszügen. Darauf folgt nun und als Reaction umso heftiger, die Flucht in die Einsamkeit. Jene Zeit bricht an, da er sich tagelang in den Wäldern herumtreibt, auf der Suche nach ungewöhnlich gebildeten Wurzeln und seltsam geformten Pflanzen. Es wiederholt sich jener Zustand der Uebertriebenheit und der Extreme, in dem sich Piero schon einmal befand, vor der römischen Reise nämlich. Auf seine Luftschlösserphantastik hatte damals die Antike ordnend und klärend gewirkt und er hatte jene vier Bilder geschaffen, die aus stilistischen und Gründen des Inhalts der Zeit nach unbedingt zusammengehören. Jetzt ist seine Naturverehrung zur sonderbarsten Schwärmerei ausgeartet. Um künstlerisch fruchtbar zu werden, musste sie sich zu ruhiger Naturanschauung vertiefen. Wieder trat ein äusseres Ereigniss in Pieros Leben. Diesmal war es das Meisterwerk eines Malers aus den Niederlanden.

In jüngster Zeit erst wurde bemerkt, dass zahlreiche Werke florentinischer Maler seit dem Jahre 1460 einen starken niederländischen Einschlag zeigen, der nur durch wiederholtes, unmittelbares Studium nach dem Vorbild erlangt werden konnte. So das Fresko Baldovinettis im Vorhof der Annunziata in Florenz, sein Tafelbild in der Sammlung des Christ Church Colleg zu Oxford, Fra Diamantes Fresko in der Kathedrale von Spoleto, Ghirlandajos Presepio in

der Akademie und Piero dei Franceschis „Geburt Christi" in der Londoner Nationalgalerie. Witting[1]) hat das Verdienst, auf die Quelle dieser Einflüsse hingewiesen zu haben, auf das Triptychon des Hugo van der Goes, das dieser unglückliche Maler im Auftrag des Tommaso Portinari für Santa Maria Nuova malte. Als Zeitpunkt der Ankunft in Florenz muss, der Jahreszahl auf dem Annunziata-Fresko Baldovinettis entsprechend, ungefähr das Jahr 1460 gesetzt werden. Der Einfluss beschränkte sich jedoch nicht nur auf einzelne Meister und Werke. Er wurde vielmehr der entscheidendste Faktor jener Stilwandlung, die sich in diesen Tagen innerhalb der florentinischen Kunst vollzog.[2]) Die coloristische Anschauung der Maler änderte sich. Man setzte nicht mehr, eigentlich nur colorierend, die Farben unvermittelt neben einander, sondern suchte die malerischen Werthe im Ton, in den mählig abgestuften Uebergängen auszudrücken. Zahreiche leuchtende Gegenstände, welche Farbenträger der neuen Harmonie bilden sollten, wurden in das Gemälde aufgenommen, eine künstlerische Absicht, der die meist in Goldschmiedewerkstätten herangezogenen, das glänzende Detail liebenden Maler gerne entsprachen. Die „Anbetung des Christkindes" wurde ein Lieblingsstoff, den fast jeder Künstler öfters behandelte. Jene Grazie, die wir an den späten Quattrocentisten schätzen, sie stammt gleichfalls von Hugo van der Goes. Er zuerst entdeckte die melancholische Schönheit ernst blickender, vom Leben geprüfter Menschen, die nervöse Empfindlichkeit schlanker Frauenkörper, den geheimen Reiz in müden, kaum angedeuteten Gesten, und dass diese fast krankhafte Verfeinerung am Ausgange des Quattrocento ein so tiefes Verstehen und so rasches Nachempfinden fand, das hängt mit der Wandlung der florentinischen Kulturverhältnisse zusammen.

---

[1]) Dr. Felix Witting, Piero dei Franceschi. Eine kunsthistorische Studie. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1898, p 52.

[2]) Vergl. für das Folgende Muther a. a. O., Bd. I, p. 123—128.

Am eingreifendsten aber wirkte das Portinaribild auf Empfinden und Darstellung der Landschaft. Diese hatte bisher entweder als Staffage oder als Raumwert gedient. Wie die Architektur und die vielen, am Vorgang unbetheiligten Gestalten hatte sie die Aufgabe, das Bild zu füllen, es belebter zu machen. Gefühlswert hatte sie keinen. Darum war die „Stimmung" der Landschaft das Neue und Fesselnde an dem niederländischen Altarbilde. In der Landschaft klang das Seelische des Vorgangs aus. Wie dieser war sie intim oder feierlich, schwermütig oder lächelnd. Die sensitive Darstellung des Gesamteindrucks hinderte jedoch das peinlichste Detailstudium nicht. Gräser und Blumen, Wurzeln und Blätter, Bäume und Sträucher, alles war mit wunderbarer Naturtreue wiedergegeben.

Und Hugo van der Goes war es, der volle zwanzig Jahre später, Piero di Cosimo aus seiner phantastischen Verwilderung zu geregeltem Kunstschaffen zurückführte. Wie er früher einmal auch für Piero dei Franceschi die Offenbarung gewesen, die diesem das grandiose Werk der Fresken im Chor von San Francesco zu Arezzo eingab, so befreite er auch jetzt Piero di Cosimos innerstes Wesen. Vor dem Portinari-Bild empfand Piero, was sein geheimstes Verlangen sei und fand die Kraft, sein Denken und Fühlen von Neuem in Formen und Farben umzusetzen. Unter dem Zeichen des Hugo van der Goes beginnt seine zweite Schaffensperiode.

Capitel VII.
Der Maler christlicher Legenden.

Diejenigen Bilder, die nun zu besprechen sind, werden unsere Annahme bestätigen, dass Piero nach der Periode seiner Märchenträume innerlich eine heftige Wandlung erlebte und sie auch in seiner Kunst zum Ausdruck brachte.[1]) Sie enthält völlig neue, von den der vorher-

[1]) In dieser Zeit dürfte Piero entgegen der Mittheilung Vasaris, dass er bis zu Cosimo Rosellis Tode in dessen Atelier verblieben sei, dasselbe verlassen haben. Vergl. auch Ulmann a. a. O., p. 64.

gegangenen Bilder verschiedene Eigenschaften. Eine neue Formen- und Farbensprache ringt sich in ihr durch. Landschaft und Menschen werden von einem andern und sagen wir es bald, höheren Gesichtspunkte aus dargestellt. Die wichtigste Aenderung besteht jedoch in der Wahl der Stoffe. Sie werden dem Kreise christlicher Legenden entnommen. Da wirft sich sogleich die Frage auf, wie Piero seelisch zu ihnen stand. Die eingehende Antwort wird die Besprechung der einzelnen Bilder ergeben. Hier sei nur auf zwei Umstände hingewiesen, die in den Bereich dieser Frage gehören. Oft wird das Gegenständliche eines Bildes vom Besteller bestimmt. Das war bei Pieros Erstlingswerk der Fall, bei der Conceptio Mariae, auf der Höhe von Fiesole. Aus dieser Zeit seines Lebens, die wir jetzt beschreiben, weiss Vasari nur in einem einzigen Fall, einen Besteller namentlich anzugeben, nämlich Piero Pugliese, der die thronende Madonna mit Heiligen für das Spedale degli Innocenti bestellte.[1]) Der Wunsch der Besteller darf also, mit Ausnahme dieses Falles, nicht in Rechnung gebracht werden. Das erhellt deutlicher aus der Anekdote, die Vasari bei diesem Anlass erzählt, wie unwirsch Piero mit dem Besteller, der noch dazu sein Freund war, verfuhr. Ferner darf nicht immer aus der Darstellung eines christlichen Stoffes auf die Religiosität des Künstlers geschlossen werden. Die Künstlergeschichte des Quattrocento bietet dafür Beispiele genug. Das alte und neue Testament waren für lange Zeit die einzige, später noch immer die ergiebigste Stoffquelle für die Maler. Wie andere, rein technische Probleme, so war auch die Behandlung der feststehenden, fast zu einem Schema gewordenen christlichen Legenden eine Aufgabe, an der ein Künster seine Eigenart erprobte. Der Gegenstand allein ist also nicht ausschlaggebend bei Beantwortung der vorliegenden Frage. Vielmehr muss die Art und Weise der Darstellung, das „Wie“ in Betracht gezogen werden.

---

[1]) Vasari a. a. O. IV, p. 140—141.

a. Visitation bei Colonel Cornwallis West in Newlands Manor, England.

1486 hat sich uns als Entstehungsjahr des letzten antiken Märchenbildes ergeben. Vorher kann also die Visitation nicht gemalt worden sein. Denn sie hat malerische Qualitäten, die weder „Venus und Mars" noch „der Tod der Prokris" aufweisen, die sie vielmehr in die Reihe der folgenden Werke stellen. Andererseits aber ist sie dasjenige Bild, das noch am meisten Berührungspunkte mit Pieros erster religiöser Darstellung, der „Conceptio Mariae" hat. Darum ist sie das erste der unter niederländischem Einfluss gemalten Bilder und um das Jahr 1487 entstanden.

Dargestellt ist die Begegnungsscene zwischen Maria und Elisabeth.[1]) Das Bild baut sich in drei Terrassen auf. Auf der untersten sitzen: rechts der heilige Antonius schreibend, links der heilige Nicolaus von Bari, lesend. Auf der mittleren stehen die beiden Frauen und haben sich die Hände gereicht. Die dritte Terasse dient zur Aufnahme des Hintergrundes. Zu beiden Seiten ziehen sich Häuserreihen hin, vor denen sich je ein Vorgang abspielt: rechts der bethlehemitische Kindermord und links die Anbetung der Hirten. An die Häuserreihen schliessen sich Hügel mit Kirchen und Bäumen, ganz rückwärts wird eine Bergkuppel und eine Ebene sichtbar.

Vergleicht man dieses Bild mit den Darstellungen antiker Mythen, so erkennt man, ganz abgesehen von dem selbstverständlichen Gegensatz des Stoffes, die ungeheure Wandlung, die sich in Piero vollzogen hat. Nicht der geringste Anhaltspunkt für einen Zusammenhang oder ein Fortschreiten in derselben Entwicklungslinie ist vorhanden. Man fühlt, dass Piero am Anfang eines völlig neuen Weges steht und nur an sein Erstlingswerk wird man in manchen Dingen erinnert. Besonders in Bezug auf die Composition. Es wurde damals bemerkt, dass Piero es liebt, durch die

---

[1]) Ev. Lucas I, 39—56.

Erhöhung des Mittelgrundes, ein Podium gleichsam, auf das er die Hauptpersonen stellt, dieselben schon äusserlich in markanter Weise hervortreten zu lassen. Dasselbe compositionelle Motiv, nur noch gesteigert, indem sich der Schauplatz der Handlung in drei Terassen erhebt, findet sich hier auch. Ferner wurde schon gelegentlich der „Conceptio Mariae“ erwähnt, dass Piero seine Gestalten gerne schreiben und lesen lässt, um schon auf diese augenfällige Weise geistige Vorgänge auszudrücken. Das Gleiche ist auf der „Heimsuchung“ der Fall. Aber welcher Fortschritt von den Augustin und Bonaventura zu Antonius und Nicolaus von Bari! Die beiden Heiligen sitzen an je einen Pfeiler gelehnt, welche die Langseiten des Bildes begrenzen. Mit meisterlicher Beobachtung ist ihre halb sitzende, halb hockende Stellung wiedergegeben. Aus dem Mantel lugen der bis in die kleinste Runzel naturgetreue Greisenkopf des Antonius und seine breit modellierten, von blutreichen Adern durchzogenen Hände hervor. Die hockende Gestalt erfüllt, trotzdem sie auf den möglichst kleinsten Raum beschränkt erscheint, das bewegteste Leben. Breiter und behäbiger ist Nicolaus von Bari. Aber die fortgeschrittene Beherrschung der Form verschwindet gegen den unerschöpflichen Reichthum, mit dem Piero die geistigen Individualitäten der beiden Heiligen charakterisiert hat. Antonius schreibt und all das Erregte, Angespannte, Impulsive einer producierenden Thätigkeit spiegelt sich in dem grübelnden Kopfe, der leidenschaftlich gerunzelten Stirne, den aufeinander gepressten Lippen, dem unruhig abstehenden Haar und den lebhaften, beweglichen Händen wieder. Nicolaus von Bari liest und das Interessierte, Nachdenkliche des aufnehmenden Lesers ist wunderbar in seiner ruhigen, ein wenig vorgebeugten Haltung ausgedrückt. Sein Antlitz hat weichere Züge, glatt fällt das silberweisse Haar in den Nacken und die zarten Hände scheinen immer nur Bücher gehalten zu haben. Dieser Gegensatz zweier seelischer Zustände klingt in den beiden Frauen, auf der höheren Terasse, gemildert aus. Auf der rechten Seite,

auf der Antonius sitzt, steht Elisabeth, auf der linken, Nicolaus entsprechend, Maria. Elisabeth ist die freudig Erregte, in ihrem Antlitz, in ihrer emporgehobenen Linken drücken sich die Worte aus, die sie damals überrascht gesprochen: „Und woher kommt mir das, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt?“[1]) Maria dagegen ist die Stille, und mit einer wundervoll sprechenden Handbewegung berührt sie, beruhigend, die Schulter Elisabeths.

Diese Errungenschaften verdankt Piero dem Hugo van der Goes, ebenso sehr wie noch manche andere. Vasari rühmt an dem Bilde die Kunst, mit der Form und Farbe des Details wiedergegeben ist.[2]) Dass dieser Vorzug niederländischen Ursprungs ist, braucht nicht besonders betont zu werden. Man beachte die Glocke, die Krücke, die wilde Steinnelke, die leuchtenden Kugeln, das Pergamentbuch, das Tintenfass, die Gänsefeder, das Papier, den tiefsitzenden Klemmer auf der Nase des Antonius und man wird finden, dass Piero in der Darstellung solcher Dinge wie ein reiner Niederländer wirkt. Auch im Colorit machen sich nordische Anklänge bemerkbar. Das Carnat wird lichter, die Farben bekommen ein tiefes gesättigtes Leuchten. Laute Farbentöne, wie Grün und Roth, werden nebeneinandergesetzt und zu eigenartig warmen Harmonien verbunden. Am bedeutsamsten ist jedoch die Erkenntnis des Lichtes. Das ganze Bild ist wie in Sonne gebadet. Es strömt in lichten Schwaden vom Himmel, überflutet die Umgebung, dass der kleinste Gegenstand sichtbar wird, fällt auf Antlitz und Hände der Gestalten und fliesst an ihren Gewändern zu Boden. Aber nicht nur luministische Tendenzen verfolgt Piero dabei; auch der raumschaffende Wert des Lichtes ist ihm bewusst geworden. Aus Raumzwecken hatte er die Composition terassenförmig aufsteigen lassen. Demselben Ziele dient auch das Licht. Die Schatten, die Maria und Elisabeth werfen, lassen diese

---

[1]) Ev. Lucas I, 43.
[2]) Vasari a. a. O. IV, p. 133.

aufrechter, plastischer erscheinen, und die auf zwei Terassen aufliegende Krücke macht durch ihren Schatten den Eindruck völliger Greifbarkeit. Nicht unerwähnt soll jedoch bleiben, dass der Lichtmaler Piero wahrscheinlich nicht alles dem Hugo van der Goes verdankt. Der erste Maler des Lichtes im Quattrocento ist Domenico Veneziano, und die Werke seines Schülers, Piero dei Franceschi, des grossen Meisters von Borgo San Sepolcro sind, der mächtigste Hymnus auf dasselbe. Es wurde in der Charakteristik Cosimo Rosellis bereits gesagt, dass er coloristisch vieles von Domenico Veneziano lernte und es ist nicht ausgeschlossen, dass dieser auch auf Piero anregend wirkte. Dann würden von Domenico Veneziano, dem Vater der Lichtmalerei, die zwei grössten Lichtmaler des Quattrocento abzuleiten sein: Piero dei Franceschi und Piero di Cosimo.

Die Landschaft ist seltsamer Weise der schwächste Theil des Bildes. Wie die einsam stehenden Bäume sich gegen den Himmel abheben, darin offenbart sich der scharfe Beobachter der Natur. Als Ganzes wirkt die Landschaft jedoch unbedeutend und zeigt noch keinen Einfluss des Hugo van der Goes.

b. Rundbild der Anbetung des Kindes, bei Mr. A. E. Street, London.

Crowe und Cavalcaselle erwähnen das Bild im Kapitel über Luca Signorelli, als diesem zugehörig.[1]) Sie notieren auch die Ueberlieferung, der zufolge Lorenzo de' Medici dieses Bild einer Dame aus der Familie Guiducci geschenkt haben soll.[2]) Als Signorelli galt es bis 1893, also dem Jahre, in welchem es in der Ausstellung von Werken dieses Meisters im Burlington Fine Art Club ausgestellt

[1]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O., Bd. IV, p. 7.
[2]) Ebenda Anm. 17.

wurde. Dort wurde es dann seinem eigentlichen Schöpfer zurückgegeben.[1])

Einige Werke Piero di Cosimos sind lange Zeit unter Signorellis Namen gegangen. Aber während man bei den meisten derselben den Grund der Zuschreibung in dem Umstande erblicken kann, dass sie eine unläugbare Aehnlichkeit mit dem Stil des Cortonesen aufweisen, fehlt dieselbe bei der Anbetung vollends. Das vorliegende Rundbild steht sogar zu der scharfen Linien- und plastischen Formensprache Signorellis durchaus im Gegensatz. Eine weiche milde Stimmung beherrscht es. Schon das Motiv, Maria betet das Christkind an, ist rein lyrisch. Es stammt von Fra Filippo Lippi, als dieser noch nicht der erdenfrohe Mönch war, sondern unter dem Einfluss des seligen Fra Angelico malte. Und der Meister, der es dann in Florenz immer wieder, bis zum Ueberdruss, ja bis zur Schablone behandelte, war Lorenzo di Credi, der nur zu sehr sentimentalen Stimmungen zugänglich war. Wenn Signorelli einmal diesen anmuthigen Stoff malte, nahm er ihm durch die eckige Hagerkeit der Gestalten allen Reiz. Uebrigens dürfte das hier in Betracht kommende Rundbild in der Casa Ginori, das Crowe und Cavalcaselle für ihn beanspruchen,[2]) ebensowenig ihm gehören, wie das andere, nun in Glasgow befindliche, als Piero di Cosimo erkannte, und somit Signorelli diesen Stoff bezeichnender Weise niemals behandelt haben.

Den Zusammenhang mit der vorhergehenden „Heimsuchung“ stellt die Feinheit der psychologischen Auffassung her. Piero, der schwärmende Phantast und unübertroffene Schilderer durchfurchter Greisenköpfe, erbringt den ersten Beweis, dass er auch den keuschen Reiz der jungfräulichen Mutter gestalten kann. In andächtiger Ergebenheit, von einem reich gefalteten Gewande umhüllt, kniet sie vor dem

---

[1]) Burlington Fine Art Club. Signorelli exhibition da 1893. Katalog p. 6, No. 17: „The picture is in fine condition and is certainly not by Signorelli, but by the Florentine Piero di Cosimo.“

[2]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O., Bd. IV, p. 7.

Kinde. Die Hände sind noch nicht zum Gebet gefaltet, sondern der unmittelbar vorhergehende Augenblick, wie sich die inneren Handflächen einander nähern, ist dargestellt. Dieses Motiv stammt direkt von dem einen Hirten auf dem Portinaribild. Deutlich kann man jedoch hier beobachten, wie Piero jede von Aussen kommende Anregung selbständig verarbeitet, sie dem Ganzen dienstbar macht. Das Motiv der sich faltenden Hände ist nämlich der zarten Auffassung der Gottesmutter entsprechend, mit einem zweiten verquickt: gleichzeitig streckt Maria, wie zum Schutze des Kindes, als müsste sie es jeden Augenblick vor dem Hinunterfallen behüten, nach vorne. Dabei umspielt eine demütige Glückseligkeit ihr Antlitz, das besonders bemerkenswert ist, als neuer für Piero charakteristischer Frauentypus. Im Ganzen lassen sich drei Typen unterscheiden, wenn man von dem der alten Frauen absieht, wie ihn Elisabeth bei der Heimsuchung und später die heilige Katharina auf dem Innocentibild repräsentieren. Den ersten vertritt der ein wenig an Cosimo Roselli anklingende Typus, der auf dem Hylasbilde am häufigsten vorkommt, derjenige der Prokris ist und seinen vergeistigsten Ausdruck in der Madonna auf der immaculata conceptio findet. Es ist ein volles, rundes Gesicht, mit stark markierten Augenrändern, fast dreieckig eingesetzter Nase und etwas wulstigen Lippen. Der zweite tritt zum erstenmal bei der knieenden Nymphe auf dem Hylasbilde auf, ist der Venus eigen und endet schliesslich bei der Kleopatra. Ein einziges Mal nur trägt ihn die Madonna und zwar auf der Heimsuchung. Es ist ein schmales Antlitz, scharf profiliert, mit stark geschwungener Nasenwölbung und rothem, vollem Mund. Gegenüber dem ersten, der mütterlicher wirkt, ist er mehr mädchenhaft. Zwischen beiden gewissermassen steht der dritte Frauentypus, der sich in der „Anbetung“ ankündigt und fast alle folgenden Madonnen charakterisiert. Er ist nicht so rund und frauenhaft wie der erste, nicht so schmal und magdlich wie der zweite. Die Mutter und Jungfrau drückt er zu-

gleich aus. Es ist ein weich geschwungenes Oval, mit weisser, unschuldvoller Stirn, hoch gewölbten Augenbrauen und spitz zulaufendem Kinn. Diese drei Frauentypen kommen bei Piero durch die Werke vieler Jahre verstreut vor, bald der eine, bald der andere. Aus ihrer Aehnlichkeit Schlüsse auf die zeitliche Zusammengehörigkeit der Bilder zu ziehen, ist jedoch nicht angezeigt. Denn die Form des Gesichtstypus ist dem Künstler ebenso eingeboren, wie das Formempfinden überhaupt. Und ob dieser eine bestimmte Stimmung das eine Mal in diesem, das andere Mal in jenem Typus ausdrückt, das entspringt, beim wahren Künstler wenigstens, niemals einer klar bewussten Absicht.

Allein dastehend innerhalb der florentinischen Kunst ist die Darstellung des schlafenden Christkindes; darum gerade für Piero charakteristisch. Das Problem, Schlafende oder Todte darzustellen, scheint ihn besonders interessiert zu haben. Wir sind im bisher öfters begegnet. Schon in Rom hatte er auf dem Fresco des Abendmahls, in der ersten Nebenhandlung links, dem Gebet in Gethsemane, einen schlafenden Jünger gemalt, der übrigens in der Haltung an den schlafenden Joseph auf der „Anbetung“ erinnert, ein Umstand, der als ein Grund mehr für Pieros Autorschaft am Sistina-Fresko angeführt werden kann. Auf dem Venusbilde schläft Mars, auf dem Prokrisbilde liegt die todte Prokris. Wie in allen diesen Fällen, so reizte es ihn auch in dem vorliegenden, den dumpfen Zustand des Schlafens in significanter Körperstellung auszudrücken. Hier ist er durch den auf die Schulter gesunkenen Kopf und die schlaffe Haltung der Arme gestaltet.

In der malerischen Ausführung und der Landschaft unterscheidet sich die „Anbetung“ so stark von der „Heimsuchung“, dass man wieder an Vasaris Bemerkung erinnert wird, wie sehr Piero bei jedem Bilde seine „Manier“ änderte. Dort floss ein helles Licht über laute Harmonien, hier ist gedämpftes Licht und eine kühle Harmonie.

Leuchtendes Roth und tiefes Grün gaben der „Heimsuchung“ die warme Farbenstimmung, hier bestimmen ein mildes Blau und mattes Gelb den Ton. Früher verwendete er das Licht als raumschaffendes Element, diesmal nur als Mittel zur Modellierung in grossen Zügen. Darum arbeitet er mit starken Licht- und Schattenwirkungen auf dem Antlitz der Madonna, ihren Händen und dem Körper des Christkindes. Sehr bemerkenswert ist der Doppelcharakter der Landschaft. Ein verwitterter, zerklüfteter Fels scheidet sie in zwei Teile. Links, das grössere Stück ist durchaus im Stile von Pieros früheren Landschaften und man kann sich besonders an die auf dem Fresko der Bergpredigt erinnert fühlen. Langsam steigt die Ebene an und auf der Steigung liegen Kirchen und Häuser. Wege schlängeln sich durchs Gefilde und an ihrem Rand steht dann und wann ein einsamer Baum. Einen ganz anderen Charakter hat der rechte, kleinere Ausschnitt. Eine Wiese, die gegen einen See abfällt. Auf dem höher gelegenen Teil vereinen die schlanken Bäume ihre Kronen, auf dem unteren leuchten aus dem Grün einige weisse, weidende Thiere. Ringsum ist alles still. Diese intime Naturauffassung bezeugt den ersten landschaftlichen Einfluss des Portinaribildes. So kann man auf der „Anbetung des Kindes“ die doppelte Art von Pieros Landschaften erkennen und ihn auf dem Uebergange von der einen zur anderen. Unserem nordischen Naturempfinden ist die zweite Art verwandter. In beiden ist er aber ein gleich grosser Künstler.

Den vollendeten Thiermaler erkennt man in der Darstellung des Ochsen, des Esels, und des Vögleins am Steine, vor dem schlafenden Christkind.

c. Thronende Madonna mit Heiligen, Florenz, Spedale degli Innocenti.

In der Folge der schon behandelten und noch zu behandelnden Werke Pieros aus dieser Epoche, nimmt das

Bild aus mehr als einem Grunde eine Sonderstellung ein. Schon inhaltlich, denn es ist das einzige Repräsentationsbild, das Piero gemalt hat, eine thronende Madonna von Heiligen umgeben. Dann in der Stimmung. Es hat nicht die Intimität und Schlichtheit, die ihn unter seinen Zeitgenossen auszeichnet, sondern jene Feierlichkeit der Composition, die man bei den meisten italienischen Altarbildern vom Ausgang des Quattrocento findet. Schliesslich fehlt jeder Einfluss des Hugo van der Goes, vielmehr ist ein erneuerter des Lionardo zu konstatieren. Aus alledem kann geschlossen werden, dass dieses Bild nicht so organisch wie die andern in den Entwicklungsgang Pieros gehört. Der Schlnss ist erlaubt, dass er bei ihm seelisch nicht betheiligt war.

Eine Bestätigung der vorstehenden Auseinandersetzung giebt uns Vasari.[1]) Er berichtet, dass Piero dieses Bild im Auftrage des Piero Pugliese für das Spedale degli Innocenti gemalt hat. Wenn irgendwo, so ist also hier die besondere Art des Werkes aus dem Ort seiner Aufstellung und den Wünschen des Bestellers herzuleiten. Dieser musste, wie Vasari weiter erzählt, einige Jahre auf das Bild warten. Dieser Umstand erschwert noch mehr die Datierung, denn wir wissen nicht, wann es bestellt, wann abgeliefert wurde. Das erstere lässt sich überhaupt nicht erweisen und ist auch ohne Belang für uns. Das letztere ist gleichfalls unsicher, doch lässt es sich annähernd in einen begrenzten Zeitraum versetzen. Stilistische Gründe, namentlich das Colorit, sprechen dagegen, dass es vor dem bereits besprochenen Rundbilde der Anbetung entstanden ist, also vor dem Jahre 1488. Gleichfalls stilistische Gründe und Pieros Entwicklung machen es jedoch unwahrscheinlich, dass es nach der Berliner „Anbetung der Hirten" gemalt ist, also nach dem Jahre 1494. Das Invocentibild fällt somit in den Zeitraum 1488 bis 1494.

---

[1]) Vasari a. a. O., Bd. IV, p. 141.

Auf einem Thron, zu dem drei Stufen emporführen, sitzt Maria, den Jesusknaben auf dem Schoss. Während sie still vor sich hinblickt, hat das Christkind aus der Hand der links knieenden Rosalie eine Rose genommen und wendet sich nun zu der rechts knieenden Katharina, um ihr den Ring an den Finger der emporgehobenen Hand zu stecken. Links in dem Vorsprung, hinter Rosalie, steht Petrus mit den Himmelsschlüsseln, rechts, ihm entsprechend, hinter Katharina, der Evangelist Johannes. Um die Pfeiler des Thrones gruppieren sich je drei Engel, während auf den Voluten des Thronbogens je ein Putto einen Leuchter hält, in denen stark niedergebrannte Kerzen leuchten. Im Hintergrunde breitet sich eine Landschaft aus.

Der Einfluss Lionardos äussert sich zunächst in der Composition. Weder die einfache Erhöhung des Mittelgrundes, noch die schlichte, wie absichtslos scheinende Gruppierung hat Piero hier angewendet. Diesmal ordnete er die Gestalten im Halbkreise um einen Mittelpunkt an, den die Madonna bildet. Unverkennbar ist die von Lionardo zuerst in der „Anbetung" gebrachte radiale Composition das Vorbild. Die beiden knieenden Frauen zeigen den tiefsten Stand der Halbkreislinie, die dann nach beiden Seiten hin aufsteigt, in den Köpfen der beiden männlichen Heiligen ihre höchsten Punkte findet und nach den Engeln hin sich wieder senkt. Die ganze Gruppe wird symetrisch durch den in der Mitte aufragenden Thronsessel getheilt. Es ist der einzige, den Piero auf einem Bilde gemalt hat, aber er beweist hinreichend, wie wenig Sinn Piero, vielleicht bezeichnender Weise als der intimste Landschafter unter den Florentinern, für die Architektur hatte. Der Thron wirkt, obwohl er der Mittelpunkt des Bildes ist, kleinlich und trotz des reichen Schmuckes dürftig. Dabei ist er flach, nicht räumlich in das Bild hineingesetzt, und anstatt dem Auge einen Stützpunkt zu bieten, von dem aus die Landschaft sich sichtbarer in die Tiefe erstreckt, verbaut er den Durchblick und drückt die Landschaft, so fein

empfunden sie ist als Naturausschnitt, als Werth im Bilde zu blosser Staffage herab.

Dadurch wird dem Werke ein freier, grosser Zug genommen und die Gestaltung der Personen verstärkt noch den wenig erfreulichen Eindruck. Gegenüber den Gestalten auf Pieros früheren und späteren Bildern, ihrer Belebtheit und der Selbstverständlichkeit ihrer Körperhaltung, erscheinen sie gequält, fast unnatürlich. Man vergleiche nur den Antonius und Nikolaus von Bari von der „Heimsuchung“ mit Petrus und Johannes! Die Köpfe sind verschwommen modelliert, charakterloser im Ausdruck, die Haltung, namentlich bei Petrus, gekünstelt und gesucht. Die gezwungene Feierlichkeit, die sie erwecken soll, wird andererseits wieder gestört durch die allzu geistreich aufgefassten Engelsköpfe, die unruhig wirken und die einheitliche Stimmung verwirren. Unfassbar aber erscheint die plumpe, manchmal sogar rohe Modellierung der Hände, da wir gerade darin Pieros hohe Kunst bewundern müssen. Völlig unmotiviert strecken die männlichen Heiligen je eine Hand nach unten und die rechte, das Buch haltende Hand des Johannes ist in einer Weise verzeichnet, wie man es kaum bei einem Stümper, geschweige denn bei einem Künstler vom Range Pieros versteht. Des Künstlers würdig ist unter den Gestalten allein die von holdem Liebreiz umflossene Maria, die den Typus der Madonna von der „Anbetung“ hat.

Trotz dieser Schwächen gehört jedoch das Bild zu den wichtigsten Werken Pieros, und zwar des Colorits und der Lichtmalerei wegen. Farbig erscheint es als Synthese der coloristischen Bestrebungen auf der „Heimsuchung“ und „Anbetung des Kindes.“ Denn die warmen Harmonien der ersteren und die milden Töne der letzteren sind hier zu einem Farbenglanz von berauschender Wirkung vereint. Auch farbig erscheint die Madonna als Mittelpunkt, mit dem Lichtblau des Mantels und des Kopftuches, dem leuchtenden Roth des Gewandes und dem Grün des Umschlages. Diese Töne werden in allen Nüancen von den

umstehenden Personen aufgenommen. Hellgrün schillert der Mantel Katharinas und roth ihr Kleid, dunkel violett ist das Nonnengewand Rosaliens. Um den blauen Rock des Petrus schlingt sich ein gelbes Tuch, röthlich schimmert das violette Gewand des Evangelisten. Alle diese Farben leuchten aber in einem weissen Licht, das zu beiden Seiten vom niederen Himmel strömt, während eine düstere Wolke gegen den oberen Bildrand abschliesst. Wieder ist das Licht als Mittel zur Modellierung verwendet und lässt mit Schatten vermischt die Köpfe hell hervortreten. Wie die hell beschienenen Hände aber aus den Farbenharmonien einfach als Lichtflecke leuchten, das sind luministische Gedanken, wie sie die Gegenwart erst wieder kennt.

Der Charakter des Bildes erklärt sich aus der Geschichte seiner Entstehung. Piero hat es in Auftrag bekommen, der Gegenstand hat ihn nicht interessiert. Einige Jahre hat er, mit starken Unterbrechungen daran gearbeitet, bald angeregt begonnen, bald wieder gelangweilt ausgesetzt. Keine Gestalt erscheint aus einem Guss, bei allen hat er experimentiert. Daher stammt wohl das Gesuchte und Gekünstelte in dem Bilde. Ein Problem hat ihn jedoch besonders beschäftigt, und das hat er glänzend gelöst: das leuchtende Colorit und das Licht. Diese bestimmen auch die Eigenart der folgenden Werke.

d. Das Madonnenbild im Louvre.

Dieses kleine Bild der Madonna wurde von Morelli als Piero di Cosimo bestimmt.[1]) Heute erscheint es uns kaum glaublich, dass es die längste Zeit nicht unter seinem Namen, sondern als unbekannter Meister ging, da es sich ganz notwendig der Reihe seiner Werke einfügt. Trotzdem vermag ich nicht in dem Bilde eine freie Studie zur Madonna auf dem Innocentibilde zu erblicken.[2])

---

[1]) Iwan Lermolieff a. a. O., Bd. I. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom, p. 151.

[2]) Vergl. Knapp a. a. O., p. 49.

Das Bild steht nicht nur unter den Madonnendarstellungen Pieros, sondern auch unter denen des ganzen Quattrocento einzig da. So wenig das Innocentibild von dem innersten Wesen Pieros auszudrücken vermochte, so reichlich thut es diese Madonna. Sie muthet wie ein persönliches Bekenntniss an und kann darum mit keinem anderen Madonnenbilde verglichen werden. Maria sitzt hinter einer Balustrade, vor einem goldig gemusterten Teppich. Es ist das einzige Mal, wenn man von dem Tondo in der Eremitage absieht, dass Piero sie nicht in freier Landschaft, sondern in geschlossenem Raum gemalt hat. Noch entscheidender aber sind andere Züge. In dem seidenblauen Kopftuch, das unter dem Hals znsammengesteckt, auf der Brust nochmals geknüpft ist und nur das Antlitz frei lässt, wirkt Maria wie eine toscanische Bäuerin. Niemals findet sich in den Bildern des Quattrocento ein ähnlicher Kopfschmuck bei den Frauen. Dem entspricht auch das Gesicht. Der Typus ist wohl in seinen charakteristischen Formen dem der Madonna auf der „Anbetung“ und dem Innocentibild verwandt, aber er ist rundlicher, voller, mütterlicher und auch ländlicher möchte man sagen. Denn der Eindruck der Bäuerin kommt immer wieder. Dass er nicht willkürlich ist, wird klar, wenn man sich in Kürze an Pieros momentanes Entwickelungsstadium erinnert. Mit seiner Flucht in die Natur wandelte sich seine beschreibende Schilderung der Landschaft, mit reichen Einzelheiten und schönen Ausblicken geschmückt, zu einer intimen Naturauffassung, die mit Weglassung alles Ueberflüssigen. nur das Charakteristische, die reine Stimmung, wiederzugeben sucht. Mit dem Verlassen der Stadt hängt aber auch die Vorliebe für die stillen, ernsten Menschen auf dem Lande zusammen, die als neuer Menschenschlag jetzt in seine Kunst treten. Nach den leisen Andeutungen in den vorhergehenden Werken ist die Madonna im Louvre das erste starke Anzeichen dafür, das noch mächtiger in den folgenden Bildern anklingt.

Auch coloristisch enthält das Bild wertvolle Qualitäten.

Die Harmonie bewegt sich zwischen roth, blau und schwarz. Leichtere Töne bringen der Körper des Christkindes von mattgelbem Carnat und die weisse Taube auf der Balustrade. Aber auch in diesem Werke, das nur ein ruhiges Dasein ausdrücken will, hat Piero das geistige Moment nicht vergessen. Die Madonna liest mit versonnen gesenkten Augen in einem Buche, das vor ihr auf der Balustrade liegt. Das Roth seines Einbandes ist fein gegen das Braun der Balustrade gestimmt.

e. Rundbild der heiligen Familie, Dresden.

Crowe und Cavalcaselle führen das Bild noch unter den Werken Luca Signorellis an.[1]) Sie finden es kühn, in einem Zuge gemalt, dass es viel Florentinisches an sich hat und fühlen sich besonders an Botticelli und Filippino erinnert. Aehnlich lautete das Urteil über die „Anbetung des Kindes“, die dann als Piero di Cosimo erkannt wurde. Das Verdienst, das „Rundbild der heiligen Familie“ ihrem Schöpfer zurückgegeben zu haben, gebührt Frizzoni.[2])

Auch dieses Bild hat, wie die „Anbetung des Kindes“ das in Florenz so sehr beliebte Rundformat. Es wird zum grössten Theil von einer Felsgruppe ausgefüllt. Auf dem unteren, niederen Stein liegt das Christkind und sitzt der kleine Johannes. Ueber das Christkind gebeugt, hält es Maria fest, während sich, links, Josef mit einer Handbewegung zum Johannes wendet. Auf der oberen Felspartie sitzen, sich umschlungen haltend, zwei singende Engel. Seitlich, rechts und links vom Felsen, öffnet sich der Ausblick in eine Landschaft.

Diesmal können wir es verstehen, dass man das Bild für einen Signorelli hielt, können es begreifen, dass man Anklänge an Künstler in ihm fand, mit denen Piero sonst

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O., Bd. IV, p. 36.

[2]) Iwan Lermolieff, a. a. O., Bd. II. Die Galerien zu München und Dresden (II. Aufl.) p. 338. Vergl. auch Bode in Zahn, Jahrbücher IV, p. 198.

wenig gemein hat, an Botticelli und Filippino. Denn Pieros Eigenart enthüllt sich erst bei näherem Zusehen und was zunächst in die Augen fällt, das berührt sich mit den Bestrebungen der genannten drei Meister. Ob er von ihnen angeregt oder selbständig dazu gelangte, lässt sich nicht entscheiden. Aber in der Composition tritt deutlich die Aehnlichkeit mit Signorelli auf und in dem Arbeiten mit der Linie, das uns als einziger Ausnahmefall im Schaffen Pierros erscheint, die Verwandtschaft mit Botticelli und Filippino. Der Aufbau erfolgt in zwei scharf berechneten, hinter einander aufragenden Pyramiden. Die erste, kleinere, wird von Maria, Josef und den beiden Kindern gebildet, ihr Gipfel ist die Spitze des Kreuzes, das Johannes als die richtunggebende Vertikale emporhält. Die zweite, höhere wird von dem oberen Felsen und den darauf sitzenden Engeln begrenzt. und ihr Gipfel, der in derselben Vertikalen wie der der unteren Pyramide liegt, ist jener Punkt, in dem sich die Köpfe der beiden Engel berühren. In dieses streng umrissene Compositionsschema bringt nun das Linienspiel bewegtestes Leben. Der Rückensilhouette der Madonna entspricht die Linie in der geduckten Körperhaltung und dem eingebogenen vorgestreckten, rechten Beine des Josef. Nach der Mitte zu gleitet das Auge über die fast horizontale Linie, vom linken Unterarm der Maria gebildet, ferner über die, der höheren Stellung des Johannes entsprechend, gehobene Linie, die über den Arm des Josef führt und in dem ausgestreckten Zeigefinger seiner Hand endet. Die Gefahr aber, dass der von zwei nackten Kinderkörpern gebildete Compositionsmittelpunkt eintönig und leblos wirkt, ist dadurch beseitigt, dass dieselben fast normal gegeneinander stehen.

Mit dieser ununterbrochenen Bewegung innerhalb der ersten Pyramide, contrastiert in wohlabgewogenem Rythmus die stille Feierlichkeit der oberen Engelgruppe. Sie wird durch die langen, bald aufsteigenden, bald sich senkenden Linien bewirkt, welche die Umrisse der beiden Engel

bilden. So klingt die Stimmung ernst und erhaben aus und nur durch das Mittel der Linie hat Piero seinem Bilde eine solche Grösse gegeben, wie sie durch Architekturhintergründe, die für diesen Zweck weit geeigneter sind, kaum erreicht werden kann.

Es wurde bereits erwähnt, dass dies „Rundbild der heiligen Familie“ durch die meisterhafte Behandlung der Linien aus dem Rahmen der übrigen Werke Pieros fällt. Andrerseits sind doch wieder Eigentümlichkeiten vorhanden, die nur bei Piero möglich sind. Einzelne Züge stellen sogar den Zusammenhang mit den ungefähr gleichzeitig, also um das Jahr 1490, entstandenen Bildern her. So gleicht Josef nicht nur im Typus sondern auch in der Farbe der Gewänder dem Petrus auf dem Innocentibild. Der Typus der Maria ähnelt dem auf der „Anbetung des Kindes“, sie trägt dasselbe, über der Brust rund ausgeschnittene Kleid und hat die Enden des Kopftuches in ähnlicher Weise geknüpft, wie auf dem Louvrebild. Auch begegnen wir den gleichen Farbenharmonieen. Roth, blau und gelb klingen ineinander, der lichteste Ton, der die Mitte hält, ist die Farbe des Polsters, das Weiss, das ohne Uebergang gegen das leicht gebräunte Carnat der Kinderkörper steht. Von bekannter Meisterschaft ist ferner die Führung des Lichtes. Es ist linksseitiges Oberlicht, das zunächst den Kopf des Josef theils beleuchtet, theils im Schatten lässt, dann aufhellend über die Kinderkörper gleitet und zuletzt noch stark Marias Hand trifft.

In der Landschaft aber übertrifft Piero alle seine bisherigen Leistungen. Er hat die beiden Naturausschnitte mit solcher Intimität gesehen, mit so tiefer Empfindung gemalt, dass sie an die Landschaften auf den Flügeln des Portinaribildes heranreichen. Früher hatte er meist Höhenzüge dargestellt, reich bewaldet, mit Kirchen und Häusern bedeckt. Jetzt hat er den melancholischen Reiz der Ebene entdeckt. Weithin erstreckt sie sich und verliert sich im leichten Dunst des Horizontes. Im Vordergrunde bedeckt sie kurzes, grünes Gras, ein schmaler Pfad führt zu einer

einsamen Hütte, vor der ein Rind weidet. Es ist ein verlassener Fleck, wohin sich nur selten ein Wanderer verirrt. Die linke Seitenlandschaft muthet etwas heiterer an. In beiden aber hat er an Stelle der breitkronigen Bäume, die er früher liebte, zum erstenmal kahle Baumstämme gemalt, wohl nicht ohne Erinnerung an die blattarmen Bäume auf dem rechten Flügel der Goes'schen „Anbetung". Vielleicht sind sie es, die der Landschaft, im Einklang mit der Feierlichkeit der Gruppe, den stillen Ernst geben.

f. Die Anbetung der Hirten, Berlin, kgl. Galerie.

Knapp[1]) setzt das Bild in das Jahr 1505. Die Gründe, die er dafür anführt, sind jedoch nicht stichhaltig. Alle die Vorzüge, die er erst an diesem Bilde zu erkennen vermag, finden sich schon in früheren Werken, sowohl die glänzende Farbengebung, das leuchtende Licht und die Durchbildung der Gestalten. Ueberdies muss man sich gerade bei Piero davor hüten, nur von der Annahme einer fortschreitenden künstlerischen Entwicklung aus, die Bilder zeitlich zu ordnen. Wir wissen, dass wir es bei Piero mit einer durchaus unberechenbaren Persönlichkeit zu thun haben, die nicht in planmässiger Arbeit regelmässig vorwärtsschreitet, sondern den wechselvollsten Launen unterworfen ist. Wir haben gesehen, wie ungleich er in seinen Werken ist. Künstlerische Qualitäten, die ganz frühe Bilder auszeichnen, fehlen in den späteren oder sind unbegreiflich nachlässig behandelt. Bald interessiert ihn die Lösung eines Problems so stark, dass ihn die künstlerische Ausführung der andern Partieen des Bildes völlig gleichgültig lässt. Es liegt also gar kein Grund vor, von der bestehenden Datierung, dass es nämlich innerhalb der letzten zehn Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden ist, abzugehen. Ulmann[2]) setzt es in die zweite Hälfte

---

[1]) Knapp a. a. O., p. 67.
[2]) Ulmann a. a. O., p. 129, 130.

der Neunzigerjahre, Meyer[1]) in die erste Hälfte derselben. Wir schliessen uns der letzten Ansicht an, da sich auch, unabhängig davon, nach unserer bisherigen Darstellung ein gleicher Termin ergiebt. Die „Anbetung der Hirten" ist um das Jahr 1494 entstanden.

Das Innere einer Hütte, die nach aussen hin durch eine niedrige Steinreihe abgezäunt und gegen die Landschaft geöffnet ist. Auf dem Boden sitzt, an einen Getreidesack gelehnt, mit segnender Geberde, das Christkind. Vor ihm kniet, die Hände gefaltet, Maria, hinter ihm, mit emporgehobenen Händen, Josef. Hinter ihm steht aufrecht, in langem Gewande, der Stifter, während seitlich ein Hirt kniet, den Strohhut gelüftet, ein Böcklein unter dem Arm. In der Landschaft, in der Ochs und Esel sind, spielen sich auf der linken Anhöhe zwei Nebenvorgänge ab, ein Engel führt den Tobias, und ein Engel verkündet den Hirten die frohe Botschaft.

In der Composition finden wir also Pieros Lieblingsmotiv wieder: das Podium, welches den Hauptvorgang von allem Nebensächlichen sondert. Nur ist diesmal nicht bloss der Mittel- sondern der ganze Vordergrund erhöht, der räumlich das Innere einer Hütte vorstellt. Durch die fehlende vierte Wand wird die Landschaft in ihrer ganzen Ausdehnung sichtbar. Deshalb ist der Tadel, dass hier keine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund hergestellt sei, nicht berechtigt.[2]) Sie lag gar nicht in der Idee des Bildes, also auch nicht in der Absicht des Künstlers. Es handelt sich nicht darum, den Vorgang in einer Landschaft darzustellen, sondern in einem Raume, der von ihr gesondert ist. Die Trennung ist gewollt. Aber folgende Incongruenz ist vorhanden. Als Mittelpunkt der linearen Composition erscheint Josef. Einerseits ist er Eckpunkt des einen Dreiecks, das von ihm, Maria und dem Christkind gebildet wird, zugleich aber auch

²) Julius Meyer, Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen. Bd. XI, 1890, p. 33.

¹) Diesen Tadel erhebt Knapp a. a. O., p. 69.

Eckpunkt des anderen, in dem sich er, der Stifter und der Hirt gruppieren. Der eigentliche und zwar geistige Mittelpunkt des Bildes jedoch ist der Jesusknabe, denn in Bezug auf ihn sind die Personen in ihrem Gesichtsausdruck und ihren Geberden gestaltet. Und wunderbar sind in ihnen die verschiedenen Gefühle beim Anblick des göttlichen Kindes nüanciert. Wir haben schon einmal zu betonen gehabt, dass Piero es liebt, ein einziges Gefühl in zahlreichen Abstufungen darzustellen, gleichsam wie einen Strahl in verschiedenartigen Brechungen. Das war auch das psychologische Problem des Hylasbildes. Nun soll das aus Staunen und Ehrfurcht gemischte Gefühl der Personen bei der Erkenntnis der Gottesnatur im Christkinde gezeigt werden. Maria kniet in demüthiger Andacht vor dem Kinde, das sie geboren, doch spiegelt sich auch mütterliche Freude in ihrem Antlitz. Verwundert und erschrocken erhebt Josef die Hände. Tief erfasst ist die gerade Schlichtheit in der Natur des wetterharten Hirten. Er zieht bloss, wie vor seinem Herrn, den Hut. Theilnamslos scheint nur der Stifter und doch ist diese Gestalt, und zwar aus Gründen des Stifterbildnisses, besonders interessant. Es ist, soweit ich es übersehen kann, der einzige Fall in der Malerei des Quattrocento, dass der Stifter, mitten in die heilige Handlung als Theilnehmer versetzt wird und in Florenz besonders bemerkenswerth, weil hier von Stifterbildnissen auf Altarbildern überhaupt wenig Gebrauch gemacht wurde.[1]) Auf Fresken kam allerdings dergleichen vor; so gruppiert Lorenzo Costa viele Mitglieder der Familie Bentivoglio um die thronende Madonna in S. Giacomo Maggiore zu Bologna. Auf Altarwerken aber, die venetianischen Hausandachtsbilder sind hier also nicht in Betracht zu ziehen, hatte sich zwar das Stifterbild von der Figurine zum lebensgrossen Portrait entwickelt; der Abstand des Stifters von der

---

[1]) Vergl. Jacob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898, p. 66—68.

Madonna und den Heiligen aber wurde deutlich sichtbar gemacht, entweder direkt räumlich oder durch den Ausdruck der Demuth und Schwärmerei, so z. B. in dem Antlitz des Gonzaga auf der Madonna della Vittoria Mantegna's. Weder das eine, noch das andere hat Piero hier gethan. Er setzte den Stifter mitten in die heilige Handlung und zwar als unbetheiligten Zuschauer, der nur, um dem allgemeinen Brauche zu folgen, die Hände faltet. Darin ging er selbst über sein grosses Vorbild Hugo van der Goes hinaus, der den Tommaso Portinari und seine Familie kleiner als die Heiligen, in fromm knieender Stellung und nicht auf dem Mittelbilde, sondern nur auf den Flügeln, dargestellt hat.

Das Bild ist in jeder Beziehung ein Meisterwerk. Es ist reich an feinsten Einzelzügen und in vielen ist der Einfluss des Hugo van der Goes deutlich wahrzunehmen. Zunächst in dem ausdrucksvollen Spiel der Hände. Maria hat sie nicht eng gegeneinander gedrückt, nur die Fingerspitzen und Daumen berühren einander, wie bei den Händen der Madonna auf dem niederländischen Altarbild. Josef hat seine Hände so freudig erregt mit den Handflächen nach Aussen gekehrt, wie der linke von den beiden Engeln im Hintergrunde des Goes'schen Mittelbildes. Der knieende Hirt wirkt wie unmittelbar unter dem Eindruck der Goes'schen Hirten entstanden, wenn er auch in der Stellung dem Hieronymus des Lionardo ähnelt. Es ist dasselbe wettergebräunte, fast rohe Gesicht, dieselben plumpen, abgearbeiteten Hände und auch er trägt einen Strohhut, wie der mittlere von den Hirten des Goes. Andere Dinge weisen wieder auf Pieros persönlichste Eigenart. Maria und Josef haben den von früheren Bildern bekannten Typus, der schwebende Verkündigungsengel eine ähnliche Flugstellung wie der Perseus auf der „Befreiung der Andromeda.“

Die naturgetreu vollendete Bildung des Böckleins, des Ochses und Esels verräth den grossen Thiermaler. Und auch coloristisch steht das Bild auf gleicher Höhe. Von

dem weisslich grauen Boden, als neutralem Untergrund, heben sich die leuchtendsten Farbenaccorde ab. Marias Kleidung bildet eine Harmonie in Blau, Roth und Grün, durch die schimmernden Schleier leicht abgetönt. Ihr entspricht die Harmonie in Josefs Gewand, blasser gestimmt, ein matt ins Rothe spielendes Violett und ein orangefarbenes Gelb. Wie als dunkler Hintergrund stehen dahinter die Gewänder des Stifters und Hirten, in Braungelb, Dunkelgrün und Grau. Das Licht fällt von zwei Seiten ein, aus dem Hintergrunde und von links. Seine Reflexe und Schatten lassen die ohnedies sicher modellierten Formen der Personen noch schärfer hervortreten. Die malerischen Qualitäten kommen aber besonders schön in der Landschaft zur Geltung. Sie ist eine der besten, die er gemalt. Von der niederen Steinmauer, die den Hüttenraum abschliesst, bis an den Horizont, über dem sich leichte Dunstwolken bilden, führt ein Thal. Es wird zum Theil von einem strömenden Giessbach durchflossen, den ein Steg überbrückt. Weiter rückwärts stehen am Fusse eines Berges, der sich in breiter Masse links erhebt, einige Häuser. Die rechte Hälfte ist phantastischer. Hinter prachtvoll hingemalten Bäumen, die in jungem Grün vor der blauen Himmelswand stehen, steigt ein regenverwaschener, schmutzig gelber Getreideschober auf, daneben ist ein abgestorbener Baum, an dem ein Schutzdach festgenagelt ist. Die ganze Landschaft liegt in den leuchtenden Farben des Sommers.

Die „Anbetung der Hirten“ ist eines der entscheidendsten Werke im Entwicklungsgange Pieros. Wie er seine künstlerische Eigenart der ersten Schaffensperiode in „Venus und Mars“ oder dem „Tod der Prokris“ offenbart hat, so drückt sich die geänderte der zweiten in diesem Bilde am reinsten aus. Landschaft und Menschen stehen in herrlichem Einklang. Die erstere hat er in ihrem einsamsten Weben belauscht, die letzteren in ernster und schlichter, von allen Zufälligkeiten und Tendenzen befreiter Menschlichkeit dargestellt. Wie wenig ihm der

rein christliche Gehalt des Vorganges dabei bewusst wurde, beweist, dass er nun auch auf die Heiligenscheine verzichtet hat.

g. Rundbild der Anbetung, Petersburg, Eremitage.

Das Bild hing daselbst unter dem Namen Bugiardini, bis Morelli das verwandte Tondo in der Galerie Borghese als ein Werk des Piero di Cosimo bestimmte.[1]) Hierauf wurde das Rundbild in der Eremitage, der Aehnlichkeit wegen, von Harck gleichfalls als Piero di Cosimo bezeichnet.[2]) Heute erscheint uns nun gerade das letztere als echtes Bild von der Hand Pieros, während wir im Borghese-Tondo eine manchmal sogar dem Vorbild überlegene Schulcopie, mit wahrscheinlich stärkster Mitarbeiterschaft des jungen Fra Bartolomeo erblicken müssen. Was seine Entstehungszeit anbelangt, so wird es von Uhmann unbegreiflicher Weise in das Jahr 1480, also noch vor die römische Reise verlegt. Die Unrichtigkeit dieser Annahme beweisen Typus, Gewand und Handhaltung der Maria, die, früher unmöglich, durchaus im Zusammenhang mit den eben besprochenen Bildern stehen, die körperliche Bildung der beiden Engel und beiden Kinder und schliesslich die Durchführung des Lichtproblems, die in ihrer Gewandtheit unbedingt eine jahrelange Beschäftigung mit solchen Aufgaben voraussetzt. Alle diese Momente sprechen aber für die Zeit, in der wir uns jetzt befinden. Auch kann ein äusserer Grund angeführt werden. Die „Verkündigung" von Mariotto Albertinelli im Dom zu Volterra trägt das Datum 1497. Damals arbeitete er als Schüler in Pieros Atelier und da das Bild dasselbe Problem der Lichtführung zeigt, nämlich das Motiv der aus Beleuchtungszwecken ge-

---

1) Lermolief a. a. O., Bd. I. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom, p. 149.

2) In einer mündlichen Mittheilung an Ulmann, vergl. dessen Abhandlung a. a. O., p. 48.

öffneten Rückwand, so dürfte diese Verkündigung bald nach dem Tondo der Anbetung entstanden sein.[1]) Für dieses ergiebt sich somit ungefähr das Jahr 1495.

Dargestellt ist, wie auf dem vorhergehenden Bilde in Berlin, eine Anbetung. Wieder sitzt auf dem Boden einer Hütte, an einen Getreidesack gelehnt, das Christkind, ein Kreuz haltend. Vor ihm kniet anbetend der kleine Johannes, hinter diesem die Madonna. Rechts von dieser Gruppe stehen zwei Engel, Rohrflöten in der Hand. Der vordere spielt sie noch, der rückwärtige hat sie schon vom Munde abgesetzt. Die geöffnete Thüre der Rückwand führt in eine hellbeschienene Landschaft, in der Josef die beiden Thiere, Ochs und Esel, hütet. Auf dem Thürgeländer sitzt eine Taube.

Die geringe Aehnlichkeit des Motives verschwindet ganz vor den grossen Gegensätzen. Aber so neu auch das aufgestellte Lichtproblem im Rahmen der bisherigen Werke Pieros berührt, so scheint es doch dasjenige zu sein, welches zuletzt immer einen Lichtmaler beschäftigt, die Darstellung des Lichtes, wie es von draussen in einen dunklen Raum fliesst. Piero dei Franceschi, der grosse Künder des Lichtes, hatte es in dem Tafelbilde zu Sinigaglia gleichfalls, nur noch complicierter, gestaltet. Er hatte zwei Räume gezeigt, die das durch die Spalten der geschlossenen Jalousien eindringende Sonnenlicht verschieden intensiv beleuchtet. Piero di Cosimo begnügte sich mit einem Raume; es ist das Innere einer Hütte. Die Lichtquelle ist der untere Theil des Himmels, den eine höher lastende, schwarze Wolke noch stärker leuchten macht. In diesem grellen Sonnenlichte liegt draussen die ganze Landschaft, in der Pfade zum links sich aufthürmenden Berge führen. Einzelne Lichtstrahlen gleiten nun in den dunklen Hüttenraum. Die rechts einfallenden beleuchten Kopf, Brust und Hände der Maria und den

---

[1]) Vergl. auch Knapp a. a. O., p. 54.

kleinen Johannes, von den links einfallenden werden die beiden Engel getroffen. Einzelne Theile des Bildes liegen theils im Lichte, theils im Schatten. So links der Sattel, ganz im Vordergrunde die Gestalt des Christkindes, rechts die Feldsteine und Kornähren. Als weisser Fleck ist die Taube gegen das schwarze Schutzdach gesetzt.

In dem auffallenden Spiel der Lichtreflexe können wir jene Eigentümlichkeiten Pieros deutlicher wahrnehmen, die wir bereits kennen. Maria gleicht völlig ihrer Schwester auf dem Innocentibilde, die Hände faltet sie, wie die Madonna auf der „Anbetung der Hirten“. Der kleine Johannes und der Jesusknabe sind Kindertypen, wie sie auf der Anbetung bei Street, auf dem Innocentibilde und der heiligen Familie in Dresden vorkommen. Das Motiv des mit dem Kreuze spielenden Jesusknaben stammt von Lionardo. Auch die Engel von dem Dresdener Rundbild finden wir wieder, nur sind sie stehend und musicierend, nicht sitzend und singend, dargestellt. Im Typus erinnert der vordere an den rechtssitzenden. Aber gerade an den Engeln können wir jenen grossen Gegensatz empfinden, der dem Bilde eine ganze besondere Stimmung giebt, welche es von allen bisherigen Darstellungen christlicher Legenden unterscheidet.

Wie beim „Tod der Prokris“, so glauben wir auch hier etwas wie ein verstecktes, persönliches Bekenntnis zu vernehmen, nur war es dort schmerzliches Abschiednehmen, während hier ein heiteres Lächeln zu uns spricht. Erinnern wir uns der ernsten, stillen Menschen, die auf seinen Bildern dieser Zeit leben, wird der Contrast noch greifbarer. Diese Engel führen uns in Pieros Jugendzeit zurück, da er Carnevalszüge veranstaltete und antike Märchen träumte. Er hat ihnen jene festlichen Gewänder gegeben, in die er einst die Nymphen auf dem Hylasbilde kleidete, und dieselben Sandalen. Vergleicht man sie mit der ernsten Haltung der himmlischen Sänger auf dem Dresdener Tondo, dann bekommen sie etwas erdenfrohes, fast kokettes und stehen wie im Tanzschritt. Eine neue

Wandlung im Gemütsleben Pieros scheint sich anzukündigen.[1])

Capitel VIII.

Piero di Cosimo und Savonarola.

Im vorhergehenden Capitel wurde dargestellt, von welch entscheidender Bedeutung Hugo van der Goes für das Schaffen Piero di Cosimos wurde. Es wurde gezeigt, wie wenig ihn das christlich Religiöse an den Legenden interessierte, wie er vielmehr das rein Menschliche ihres Inhaltes, das schlicht Seelische ihres Geschehens darzustellen sich bemühte. Werk für Werk war ein Ringen darum, von der „Heimsuchung“ und „Anbetung des Kindes“ bis zum Rundbild der „heiligen Familie“ und der „Anbetung der Hirten.“

In seiner Sehnsucht nach der Natur war Piero auch ein Ausdruck der Zeit. Uebercultur und Lebensgenuss hatten zu ähnlichen Stimmungen geführt, wie sie später Rousseau sein „Retournons à la nature“ ausrufen liessen. Nur dass Piero dem modernen Empfinden der Landschaft näher stand als seine Zeitgenossen, die auf Landgütern in jener patriarchalischen Weise lebten, die noch immer die bukolischen Dichtungen des Theokrit und Virgil bestimmten. Er brachte der Landschaft ein intimes Empfinden entgegen, das beinahe etwas Nordisches hat. Er malte nicht reife Getreidefelder und grasreiche Triften, die dort sind, wo heitere, arbeitsame Menschen wohnen. Dem welt-

---

[1]) Weder das Madonnenbild in S. Pietro al Terreno bei Figline, das ihm von Crowe und Cavalcaselle (a. a. O., Bd. IV, p. 434 f.) gegeben wird, noch das Altarbild in der fürstlichen Sammlung zu Sigmaringen, das ihm Fr. Harck (Archivio storico dell'arte, Serie I, 1893, VI, p. 389) zuschreibt, kann ich als Werke des Piero di Cosimo anerkennen, ohne jedoch in der Lage zu sein, einen anderen bestimmten Namen zu nennen. Ueber das von Dollmayer im Depot der Wiener Gemäldegalerie aufgefundene Madonna-Rundbild steht noch eine Publikation aus.

flüchtigen Träumer enthüllte gerade der einsamste Fleck seine Seele: eine Hütte, die zerfallen am Abhang steht, ein vergessener Rain, den schon lange kein Wanderer gegangen, ein grüner, moosbewachsener Fels, auf dem die Mittagssonne liegt. Piero malte das Schicksal der Bäume, wie das vertrauter Gefährten, die im Sommerwind ihre dunkelgrünen Kronen wiegen und wenn der Herbst gekommen, entlaubt sind und frierend den schlanken Stamm zum kühlgrauen Himmel heben. Dem menschenscheuen Sonderling klang auch die Sprache der Thiere, die er in seine Bilder setzte: den Vogel, der ihm im Walde die Trauer fortgesungen, den Schmetterling, der vorüberflatterte und die summende Hummel, die Kühe, die zur Weide gingen, die Stiere, die am Brunnen tranken und eine am Geländer sitzende Taube.

Die Menschen nahm er von der Landstrasse, schweigsam, verwittert und gebräunt, als wären sie schon tagelang unterwegs. Nur aus Antlitz und Händen spricht ihre Liebe und ihr Leid. Sie kennen keine Ueberschwänglichkeit, sind still und ernst, werden alt und sind doch noch jung im Aufsichnehmen der Mühen und in Ergebung. Das rein Menschliche an ihnen ist so verinnerlicht, dass die Gegensätze des Alters und Geschlechtes fallen. Darum haben seine Greise etwas so Elastisches, darum konnte er, gleich starker Wirkung gewiss, Maria als rührend schönes Mädchen malen und als gereifte Frau, in plebejisch gebundenem Kopftuch, ein Bauernweib mit seinem Kinde, das wie ein um Jahrhunderte verfrühter Uhde anmuthet. In diesem reinsten, auf das Wesentliche vereinfachten Ausdruck der Menschennatur hatte er Goes bald erreicht; nicht so rasch in der Composition. Deshalb ging er bei Luca Signorelli, dem zeitgenössischen Meister des Raumes, in die Schule und schuf das Rundbild der heiligen Familie, wo allein die scharfen Linien des Aufbaues die Feierlichkeit der Stimmung bewirken. Dem folgte dann die „Anbetung der Hirten“ in Berlin, sein grösstes Werk aus dieser Zeit, der Höhepunht an psychologischer und colo-

ristischer Feinheit und so ein ebenbürtiger Dank dem niederländischen Anreger.

Es war eine strenge Selbstzucht, der sich Piero bisher unterworfen, aber sie hatte ihn harmonisch und heiter gemacht. Und schon meldete sich der alte Uebermuth wieder, die ironische Grazie seiner Jugend taucht wieder auf in der „Anbetuug des Kindes“ der Petersburger Eremitage. Das Werk wirkt wie eine galante Satire auf die vorhergegangene Hirtenanbetung. Wie ein schüchterner Liebhaber wirbt der kleine Johannes, wie eine stolze Dame wehrt das Christkindlein ab. Zwei Engel sind eingetreten, wie junge Ballettänzerinnen, in hellem Tricot mit goldenen Sandalen, mit der einen Hand das Röckchen hochschürzend, in der andern die Schalmei. Ein wenig Romantik, ein bischen Rococo und etwas von fröhlicher Märchenstimmung vereinigt das Bild. Soweit hatten wir Pieros Entwickelungsgang verfolgt und hatten erkannt, dass er neuerlich an einer Schaffenswende stand. Wollte er an die Märchenträume seiner Jugend wieder anknüpfen, die jäh mit dem „Tode der Prokris“ abgebrochen waren? Oder wollte er gar in die religiösen Darstellungen jenen phantastischen Zug tragen, der das entscheidendste Element seiner Veranlagung bildet? Die Frage wird nicht gelöst werden. Jene Persönlichkeit, die für die meisten Künstler des ausgehenden Quattrocento zum Schicksal wurde, trat nun umwälzend auch in sein Leben, Girolamo Savonarola. —

Ebenso verschieden wie die Urtheile der Historiker über die Erscheinung Savonarolas sind auch die Ansichten über sein Verhältnis zur bildenden Kunst der Renaissance. Je nachdem sich die Schriftsteller zur Kirche überhaupt verhielten, dem entsprechend war ihr Urtheil gefärbt. So erklärt sich, um nur die Hauptvertreter der gegentheiligen Meinungen zu nennen, die vernichtende, hämische Kritik Bayles, der in seinem Dictionaire Savonarola als abgefeimten Betrüger bezeichnet,[1]) so aber auch die leiden-

[1]) Dictionaire historique et critique de Pierre Bayle. Paris. Desver Libraire 1820. Bd. XIII, p. 117—152.

schaftliche Verehrung, die ihm der Padre Vincenzo Marchese zollte.[1]) Aehnlich verhält es sich mit den Urtheilen der Kunsthistoriker. Je nachdem sie in der Renaissance die Wiedergeburt der Antike oder die Verherrlichung des christlichen Glaubens als entscheidendes Moment erblickten, änderte sich ihre Stellung zu Savonarola. An der Spitze der ersteren steht Goethe, der im Anfang der Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini die bittersten Worte für Savonarola fand: „Diesem grossen, schönen, heiteren Leben (nämlich des Kreises um Lorenzo Magnifico) setzt sich ein fratzenhaftes, phantastisches Ungeheuer, der Mönch Savonarola, undankbar, störrisch, fürchterlich entgegen und trübt pfäffisch die in dem Mediceiischen Hause erbliche Heiterkeit der Todesstunde.“[2]) Ganz anders lauten zwar die Worte Burckhardts in seiner „Cultur der Renaissance“ aber den Kern der Frage entscheiden sie in gleichem Sinne.[3]) Für die Persönlichkeit Savonarolas hat er nur Lob, fast Bewunderung, für all sein Wirken aber nur Mitleid. Denn zum Erdenleben und seinen Bedingungen hatte Savonarola so wenig ein Verhältnis als irgend ein echter und strenger Mönch. Seine Ansichten über die antike Literatur verrathen nicht nur eine ängstliche Moralität, sondern auch die Feindschaft gegen alle Verbreitung der Wissenschaft. Sie sind kindlich. Der Schluss liegt nahe, dass Burckhardt sich Savonarolas Verhältnis zur Kunst ähnlich gedacht hat. Schliesslich möchte ich noch Eugène Müntz nennen, der ihn wiederholt als Feind der Kunst und Gegner aller Renaissancebestrebungen charakterisiert hat.[4])

---

[1]) Storia di S. Marco del S. Vincenzo Marchese dei predicatori, publicata la prima volta a Firenze, nel „San Marco illustrata, e poi negli, Scritti varii“ del S. Vincenzo Marchese. Florenz 1855.

[2]) Goethe's sämtliche Werke in 40 Bänden. Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta'scher Verlag. 1856 XXIX, p. 168.

[3]) Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien. Basel 1860, p. 476—482.

[4]) Eugène Müntz, Savonorale et la Reaction contre la Renaissance. L'Art, 1881, IV, p. 162 ff. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris, Librairie Hachette, 1891, Bd. II, p. 25—27, und les Précurseurs de la Renaissance, p. 220—237.

Aber Savonarola fand auch Vertheidiger und Bewunderer seiner Bemühungen um die Kunst. Cartier behandelte sie in einem ausführlichen Aufsatz, betitelt: „Esthètique de Savonarola.[1]) Nachdem er diese auf Thomas von Aquinos Lehre von der Schönheit zurückgeführt, setzt er folgendes auseinander. Savonarola stellte der Kunst ein unendliches Ideal auf und zwar Jesus Christus als höchsten Typus, Gott und Mensch zugleich, die Form der wiedergeborenen Menschheit, neben ihm die heilige Jungfrau, die verkörperte Reinheit, allein würdig, den Sohn vom Vater zu empfangen, die Königin der Künste, einziges Modell und alleinige Inspiration der Künstler. Niemals aber wollte er die Künste aus dem Staate verbannen, wie die antiken Gesetzgeber. Er wollte nur die Laster aus ihnen entfernen und verlangte sogar für das Volk Monumente und Feste. Die Kunst sei zur Lösung der socialen Frage berufen, sie sollte jene Gleichheit herstellen, die Reichthum und Geburtsadel zerstört. Das könne nur die religiöse Kunst. Für die Armen, wochentags Geplagten, sollte sonntags die Kirche der grosse, gemeinsame Palast werden. Die Kunst müsste populär sein. Aber nicht das allein verlangte Savonarola, er wollte sie auch in jede Familie einführen. Er lehrte die Kinder Gebete und Kirchenlieder, führte sie in Processionen, mit weissen Kleidern geschmückt und mit Blumen bekränzt. Am Abend sang man gemeinsam in den Strassen die laudes, ging ins Freie um Guirlanden für die Madonna zu winden, und war der Festtag gekommen, so erwartete man an den Thoren die Bewohner der anderen Städte, um sie für das Fest als Gast bei sich zu haben. Trotz der Verbrennung der Eitelkeiten hat er den Künstlern das Studium des Nackten nicht verboten, er verwarf nur dabei die Oeffentlichkeit. Er billigte auch manche Lehren der antiken Literatur und verlangte nur, dass man den heiligen Hieronymus und Augustin

---

1) Annales archéologiques, dirigées per Didron Ainé. Paris au Bureau des Annales archéologiques 1847. Bd. VII, p. 251—266.

gleichzeitig studiere mit Virgil und Cicero. Ebenso wie Cartier blickt auch Rio[1]) zu Savonarola wie zu einem unfehlbaren Heiligen auf. Nur ist seine Art im Vergleiche zu Cartiers beschaulich ausmalender Darstellungsweise, heftiger und entschiedener. Die griechische Kunst und alle jene, welche ihr in der Renaissance nachstrebten, verdammt und verurtheilt er. Für das Nackte an den Venusdarstellungen hat er nur den zornigsten Tadel. „Ce n'est plus seulement le décadence, c' est la prostitution de l'art.“ Savonarola aber erscheint ihm als Verkünder der edelsten Kunst, als Mittelpunkt und als Prophet aller jener Künstler, welche die besten waren. An diesen hat er noch mehr als ihre Kunst, ihre Treue und Anhänglichkeit gegen Savonarola zu loben. Sie erscheinen dadurch als Apostel und Märtyrer und das stelle sie hoch. Denn wie die Weltgeschichte so sei auch alle Kunst nur Ausdruck des religiösen Gedankens.

Im Laufe der Zeit trat an Stelle des Hasses und der Gunst der Parteien die objektive Geschichtsforschung. Villari[2]) und Ranke[3]) gaben uns, freilich von verschiedenen Gesichtspunkten aus, ein möglichst getreues Bild des Priors von San Marco. Auch die Kunstwissenschaft trat der Savonarolafrage näher und was jene katholischen Schwärmer, allerdings übertrieben gesagt, das musste sie, nach Prüfung feststehender Thatsachen, zum grossen Theil anerkennen. Ein eingreifender Einfluss Savonarolas auf die Kunst vom Ende des Quattrocento liess sich nicht mehr leugnen.

---

[1]) Rio A.-F. De l'art chrétien. Paris, Librairie Hachette 1861, Bd. II, p. 440—551.

[2]) Pasquale Villari, La storia di Girolamo Savonarola. 2 Bde. Firenze 1859 — 61. Deutsche Uebersetzung von Moritz Berduschek, Leipzig, F. A. Brockhaus 1868. Vergl. auch desselben Verfassers: Girolamo Savonarola e l'ora presente. Roma, Società editrice Dante Alighieri 1898.

[3]) L. von Ranke, Savonarola und die florentinische Republik gegen Ende des XV. Jahrhunderts. Hist.-biogr. Studien, Leipzig 1878, Bd. II, p. 181—358.

Bode gab die Anregung zu den neuen Untersuchungen.[1]) Er erinnerte sich der vielen Künstler, auf die Savonarolas Wirken urkundlich den tiefsten Eindruck gemacht: Der Maler Botticelli, Perugino, Lorenzo di Credi und Fra Bartolomeo, des Architekten Cronaca, der Bildhauer Ferrucci, Baccio da Montelupo, Baccio Baldini, Giovanni delle Corneole, Andrea della Robbia und seiner Söhne und verschiedener, bekannter Miniatoren. Eine so tief gehende Erregung, eine solche Begeisterung der florentinischen Künstler für den Dominikaner und seine reformatorischen Bestrebungen konnte nicht, wie er meint, ohne wesentlichen Einfluss auf die florentinische Kunst bleiben. Man sei in der Regel zu sehr geneigt, Savonarolas Verhältnis zur Kunst nur als ein negatives aufzufassen, ihn nach jenen bekannten Autodafès auf dem Platze vor dem Rathause, bei denen auch zahlreiche Kunstwerke den Flammen überliefert wurden, als Kunstverächter oder gar als Bilderstürmer hinzustellen. Hätte seine Lehre der Kunst nicht auch Positives geboten, so wären gewiss nicht so zahlreiche und gerade die besten unter den florentinischen Künstlern seine begeistertsten Anhänger gewesen. Nicht die Kunst als solche verdammte der Reformator, sondern nur die Verweltlichung derselben, die Einmischung irdischer oder gar unkeuscher Empfindungen und bunten Tandes in religiöse Motive; die Förderung einer frommen, echt religiösen Kunst war dagegen gerade ein hervorragendes Mittel zur Ausbildung und Stütze des von ihm geträumten und für kurze Zeit in Florenz sogar verwirklichten Idealstaates. Bei der Darstellung religiöser Motive wirft er den Malern den Naturalismus und die individuelle Auffassung vor, die Versetzung der heiligen Scenen ins alltägliche Leben durch die Zeittracht, den Schmuck, das reiche Beiwerk aller Art und die heimatliche Landschaft.

---

[1]) W. Bode, Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia und der Einfluss des Savonarola auf die Entwickelung der Kunst in Florenz. Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsmlgn. Bd VIII, 1887, p. 217—226.

Dadurch aber wurde der Kunst des Quattrocento die Axt an die Wurzel gelegt und, durch Savonarola also, der langsame Uebergang ins Cinquecento angebahnt.

Auf diese Anregung, welche von formalen Gesichtspunkten ausgeht, folgten einzelne Arbeiten, welche die Frage auch psychologisch, im Anschluss an die Darstellung eines einzelnen Künstlerlebens zu lösen suchten. Bei Botticelli thaten es Ulmann[1]) und Steinmann.[2]) Sie fanden nicht nur die ganze letzte Schaffensperiode des Künstlers vom Geist des Dominikaners beeinflusst, sondern in den hierher gehörenden Bildern sogar den machtvollsten Ausdruck jener leidenschaftlichen Frömmigkeit, die damals über Florenz gekommen war. Dass der Einfluss Savonarolas auch über Florenz hinausreichte, erwähnt Thode[3]) in seinem „Mantegna“, wo er von den letzten, einen furchtbaren Schmerz athmenden Werken des Paduaner Meisters spricht. Die jüngste umfassende Behandlung erfuhr das Savonarolaproblem durch Muther.[4]) Auf dem Wege psychologischer und culturhistorischer Untersuchung gelangte er zu dem Resultat, dass die gewaltige Wandlung des Empfindens und Gestaltens, die sich am Ende des Quattrocento vollzog, lediglich auf Savonarola zurückzuführen ist. Indem er aber die seelische Wandlung der Künstler aufzeigte, ergaben sich ihm die ersten Ursachen jener Wandlung auf die Bode hingewiesen hat, des langsamen Ueberganges vom Stil des Quattrocento in den des Cinquecento. Denn alle Kunstentwicklung erfolgt nach dem Gesetze der Reaction.

Die Jahre des theokratischen Regimentes Savonarolas[5])

---

[1]) Sandro Botticelli, München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893, p. 140 ff.

[2]) Botticelli, von Ernst Steinmann, Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Clasing, 1897, p. 85 ff.

[3]) Mantegna, von Henry Thode, Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Clasing, 1897, p. 116.

[4]) Richard Muther, a. a. O., Bd. II, p. 5—86.

[5]) Vergl. auch Ludwig Pastor. Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, von der Wahl Innocenz VIII. bis zum Tode Julius II. Freiburg, Herdersche Verlagsbuchhandlung 1895, Bd. III, p. 132—147.

bedeuten also auch im künstlerischen Sinne eine Revolution. Sie bringen die Erfüllnng dessen, was sich um 1450 als ein Wetterleuchten angekündigt hatte und sind die endgiltige Empörung des unterdrückten, religiösen Volksgefühls gegen eine vornehme, überfeinerte Artistenkunst. Zu neuer Macht entstand das Christenthum, nicht in Florenz allein, sondern überall. Auf die Renaissance des Körpers folgte die der Seele, auf den Triumph des wissenschaftlichen Denkens die Sehnsucht nach übersinnlichem Traum, allgemein war am Jahrhundertsende die Rückkehr zu den Tiefen des Glaubens. Savonarolas Zauber und Grösse liegt darin, dass er das gewaltigste Sprachrohr für die Stimmung seiner Zeit wurde, der fanatische Künder der Gefühle aller, dass er seine der Renaissance feindliche Lehre mit der rücksichtslosen Gewalt eines wahren Renaissancemenschen in die Wirklichkeit umsetzte. So konnte er für die Künstler auch ein Schicksal werden. Botticelli wurde durch ihn zum Jeremias der Renaissance, Filippino Lippi zum schauspielerisch aufgeregten Vorläufer des Barock, Mantegna, der stolze, eherne Ritter neigte sich demuthsvoll vor dem Kreuz. Bewusst und raffiniert lebten die alten Stile wieder auf, die byzantinische Pracht in Crivelli, die mittelalterliche Miniaturmalerei in Pinturicchio. „Traurig und fröhlich zugleich“ diese Worte Savonarolas für die Madonna wiesen dem Perugino den Weg und immer wieder malte er Maria, als unter Thränen lächelnde Hirtenkönigin in den grossen Linien der umbrischen Landschaft. Giovanni Bellini gestaltete den Stimmungsgehalt der Zeit durch die Elemente, welche nur Venedig eigen waren: durch die grossen, schweigenden Kirchen, das geheimnisvolle Flimmern der Lagunen und die Reste des byzantinischen Einflusses. Oben im Norden klang dann in blassen, milden Tönen der Savonarolastum aus, im Johanneshospital zu Brügge, wo Memling lebte und schuf.

Wie aber stand Piero die Cosimo zu den Lehren Savonarolas und zu der erregten Begeisterung, die dieser hinaufbeschworen? Thatsachen sprechen deutlicher als

Worte. Savonarola predigte[1]): „Lasst ab von den Götzen, die ihr in euren Häusern habt, ich meine die unanständigen Gemälde. Es giebt gewisse Leute, welche unzüchtige Bilder in ihren Häusern haben und sagen, die haben uns so und soviel gekostet, wir dürfen sie nicht vernichten. Solche Leute jedoch haben nicht den Geist Gottes in sich.“ Das war das Verbot der Darstellung antiker Stoffe. Und Piero? Seine glückliche Jugend hatte er mit ihnen verbracht, seine schönsten Werke dankte er ihnen und wieder schien er in ihr Märchenreich zurückkehren zu wollen. Nun hatte es der Bannstrahl des Propheten getroffen. Savonarola predigte: „Aristoteles, der doch ein Heide war, sagt schon in seiner Politik, dass man keine unzüchtigen Figuren malen dürfe, allein aus Rücksicht auf die Kinder, die durch solchen Anblick verdorben werden. Was sollte ich da gar über euch christliche Maler sagen, die ihr halbnackte Figuren hinstellt. Das ist Unrecht, enthaltet euch dergleichen.“ Das war das Verbot der Darstellung nackter Figuren. Und Piero war sie das liebste Problem gewesen. Von der „Befreiung der Andromeda“ bis zum Tod der Prokris“ hatte er immer nackte Figuren dargestellt. Dann war vor andern dieses Problem zurückgetreten und in den „halbnackten“ Engeln der Petersburger Anbetung meldete es sich wieder. Nun hatte der Prophet das Nackte verdammt. Savonarola predigte; „Die Figuren, die ihr in den Kirchen malen lasst, sind die Bilder eurer Götter und die jungen Leute sagen sofort beim Anblick dieses oder jenes Mädchens, diese ist eine reine Magdalena oder dort ein wahrer Johannes. In der Kirche aber Heilige malen, die dem ersten Besten auf der Strasse gleichen, ist ein

---

[1]) Die Aeusserungen Savonarolas sind zusammengestellt von Gruyer, Les illustrations des écrits de Jerome Savonarola publieés en Italie au XVe et au XVIe siècle et les paroles de Savonarole sur l'art. Paris 1879, wonach ich citiere. — Die neueste Auswahl von Savonarolas Predigten wurde besorgt durch Villari e Casanova, Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola con nuovi documenti intorno alla sua vita. Firenze, G. C. Sansoni 1898.

grosses Unrecht und schweres Verbrechen gegen die göttlichen Dinge. Ihr Maler handelt übel; wenn ihr die Folgen solches Thuns voraussehet, wie ich es voraussehe, ihr würdet nicht mehr derlei Bilder malen.“ Piero aber hatte den menschlichen Gehalt aus den christlichen Legenden gezogen. Er hatte keine Heiligen, vom Glanz des Jenseits umflossen, dargestellt, sondern leibhaftige Menschen, wie sie auf der Strasse gehen, auf dem Felde arbeiten, in der Hütte ruhen. Er hatte den Stifter eines Bildes mitten unter Maria, Josef und das Christkind gesetzt und keinen Unterschied gemacht zwischen ihm und den Heiligen. Das galt jetzt als Unrecht und Verbrechen. Unaufhörlich wies Savonarola auf die Leidensgeschichte des Erlösers hin, als hehrsten Stoff für den Künstler und verwarf diese Darstellungen in heimischer Landschaft. Niemals aber hatte Piero die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung gemalt, immer jedoch, gerade mit grösster Liebe die von Thieren belebte Natur.

Das sind die Gegensätze die hier aufeinanderprallten und es wird deutlich, dass Piero sich entscheiden musste. Einfach Piagnone werden konnte er nicht; soweit haben wir sein Wesen erkannt. Sich gegen den Strom stemmen ebensowenig; dazu war dieser zu mächtig, und er selbst ein phantastischer, weltflüchtiger Träumer, den sonderbarsten Launen unterworfen. In einer Predigt vom Jahre 1497 sagt Savonarola mit scharfer Erkenntnis der Künstlernatur: „Jeder Maler malt sich selbst. Er malt sich nicht sowohl als Mensch, da er ja auch Löwen, Hirsche, Frauen, Männer bildet, sondern er malt sich vielmehr als Maler, d. h. er realisiert seine eigenen Gedanken. Wie verschieden auch der Inhalt seiner Darstellungen sein mag, immer tragen dieselben den Stempel seines Geistes.“ Eine solche Persönlichkeit, die in allem nur sich selbst ausdrückt, war Piero. War ihm das durch fremden Zwang genommen, dann hörte seine Schaffenskraft überhaupt auf. Das wurde auch sein Schicksal. Seine unnachgiebige, selbstherrliche Persönlichkeit, der er die schönsten Werke

verdankte, wurde die Ursache seines künstlerischen Unterganges.

Im Jahre 1492 war Lorenzo Magnifico gestorben und als unversöhnlicher Gegner hatte Savonarola an seinem Todtenbette gestanden[1]) Zwei Jahre später ist ihm Polizian, sein Freund und Dichter, gefolgt, „unter soviel Schmach und soviel Tadel, als ein Mensch nur immer auf sich laden kann."[2]) Auf eigenen Wunsch wurde der Sänger der „Giostra" im Ornat des Dominikanerordens in der Kirche von San Marco beigesetzt. 1495 hatte Savonarola über den Eingang des Palazzo Vecchio die Inschrift anbringen lassen: Jesus Christus rex Florentini populi S. P. decreto creatus. Um diese Zeit beginnt die Tragödie Piero di Cosimos.

a. Heilige Magdalena, Rom, Sammlung Baron Baracco.

Bei offenem Fenster sitzt, nur als Halbfigur sichtbar, die heilige Magdalena, in einem Buche lesend. Vor ihr auf dem Fensterbrett liegt ein beschriebener Papierzettel, in der Ecke steht eine Salbenbüchse. Hell beleuchtet die Sonne die Gestalt der Heiligen.

Das Bild, welches von Morelli[3]) als Piero di Cosimo erkannt wurde, hat Qualitäten, die wir bereits kennen. Namentlich erinnert es durch die Güte des Colorits und der Lichtführung an die Berliner „Anbetung der Hirten" weshalb es wohl bald darnach entstanden sein wird. Dafür spricht auch andrerseits der Umstand, dass es in seiner Ruhe noch nichts von der verwirrten Aufgeregtheit der folgenden Werke hat. Die Farbenharmonie bewegt sich in gewohnten Klängen. Aber das glühende Roth des

---

[1]) Vergl. Reumont, a. a. O., Bd. II, p. 559—560, und Beilage III, p. 590—592.

[2]) Parenti, Storia Fiorentina I, 51: settembre 94. Vergl. auch A, Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur (I, II, Strassburg 1885, 1888) Bd. II, p 227.

[3]) a. a. O., Bd. I, p. 151.

Mantels, das violett schimmernde Blau der Umhüllung und der Bänder am Ende des Aermels und das lichte Gelb des freien linken Aermels leuchten noch intensiver auf der dunklen, einfarbigen Hinterwand, vor der sie stehen. Gleich meisterhaft ist die Führung des voll einfallenden Lichtes, das gleichmässig stark die ganze Gestalt beleuchtet. Es strömt über das Antlitz, die Brust, den linken Arm und die schön modellierte, schmale linke Hand, während es über die linke Partie des Bildes nur in aufhellenden Reflexen huscht. Besonders fein ist das flüchtige Glitzern gemalt, mit dem es über die zu beiden Seiten des Halses über die Brust niederfallenden Haarsträhne eilt. Auch den Gesichtstypus kennen wir aus früheren Bildern. Die Madonna auf der „Anbetung des Kindes“ bei Street oder auf dem „Rundbild der heiligen Familie“ in Dresden trägt ihn auch. Nur ist er herber, das Oval schmäler, die Formen sind überhaupt strenger. Endlich erinnert das Motiv des Lesens an manche Gestalten auf Bildern der vergangenen Zeit.

Neben diesen Aehnlichkeiten, die Morellis Bestimmung bestätigen, enthält das Bild jedoch Züge, die uns fremd anmuthen. Es klingt eine Note in ihm an, die wir bisher bei Piero nicht fanden. Ein strenger, fast asketischer Geist weht aus ihm, der seltsam mit den heiteren Märchendarstellungen und den christlichen Legendenbildern, die voll stiller Güte sind, contrastiert. Nicht der Umstand allein, dass die ganze Darstellung der Heiligen am offenen Fenster und dem einfarbigen Hintergrund unflorentinisch ist und in die lombardische Kunstübung weist, gibt dem Bilde etwas völlig Neues. Die Herbigkeit des Antlitzes haben wir bereits erwähnt, in dem Morelli[1]) den Ausdruck milder Melancholie findet. Auch der Körper macht den Eindruck übermässiger Hagerkeit, der durch die fast zu lange, scharfe Schulterlinie und den eckigen, mageren Arm noch mehr betont wird. Es ist bezeichnend, dass man das

---

[1]) a. a. O.

Bild für einen Mantegna hielt. Dass Piero der Heiligen Perlengeschmeide in das Haar geflochten hat, und dies wohl nur aus coloristischen Gründen, kann die Beobachtung nicht abschwächen, wie ernst und verhalten sie neben den heiteren und versonnenen Frauengestalten aus Pieros früherer Zeit steht. Auch dass es gerade die heilige Magdalena ist, macht nachdenken. Sonst hat er immer die Madonna gemalt, nur in Ausnahmsfällen auch weibliche Heilige, wenn es ein äusserer Anlass verlangte. Niemals zuvor und niemals nachher hat er die reumütihge Sünderin zum Gegenstande eines Bildes gemacht und wenn er es jetzt, in den Jahren allgemeiner Busse that, so entbehrt es keines Grundes. Savonarola war es, der oft auf diese Heilige, wie auf ein Vorbild der Besserung hingewiesen hat und in der Wahl des Gegenstandes sowohl wie in der gedrückten Stimmung des Bildes ist vielleicht die erste Spur des beginnenden Einflusses festzustellen. Noch ist Piero im Besitze seines Könnens und seiner Arbeitsfreudigkeit, aber die ersten Schatten machen sich bemerkbar. Nur ist bei seiner zu Extremen geneigten Veranlagung ein rasches Umsichgreifen des lähmenden Einflusses vorauszusehen.

b. Rundbild der Madonna mit den beiden Kindern, Glasgow, Sammlung Th. Lawrie.

Das Bild stammt aus der „Casa Ginori“ in Florenz und gelangte erst vor kurzer Zeit in die schottische Privatsammlung. Crowe und Cavalcaselle,[1]) die es noch in Florenz gesehen haben, zählen es unter den Werken Signorellis auf und zwar hinsichtlich des Farbentones, als eines der ansprechendsten. Die Kinder erinnern sie an Arbeiten Sodomas. Das Bild gilt heute allgemein als Piero di Cosimo und gehört zeitlich in die Nähe der heiligen Magdalena. Dafür sprechen das warme Colorit, das compositionelle Motiv der vorn abschliessenden Brüstung

[1]) a. a. O, Bd. IV, p. 7.

und die Haare der Madonna, die wie bei der Magdalena, in zwei Strähnen über die Brust fallen, ein Motiv, das sonst nicht wieder bei ihm vorkommt. Uns werden sich noch weitere Gründe für die Zusammengehörigkeit ergeben.

In der Mitte des Rundbildes steht, wie Magdalena nur als Halbfigur sichtbar, die Madonna und hält die beiden Kinder, den Jesusknaben und den heiligen Johannes, welche sich auf der Brüstung umarmen. Hinter ihr erstreckt sich eine weite Landschaft. Links ragt ein Kreuz auf und davor kniet, sich die Brust mit einem Steine schlagend, der heilige Hieronymus. Rechts sitzt an einem Pulte der heilige Bernhard, wie horchend auf den Lärm, mit dem ein krallenfüssiger Teufel Säulen und Mauern umwirft. Links erhebt sich ein Fels, während rechts eine Anhöhe aufsteigt, auf deren Gipfel eine grosse Klosterkirche, mit einem freien Platz davor, steht. Im Vordergrunde liegt auf der Wiese ein Löwe.

Es ist wohl schon aus der Beschreibung deutlich geworden, dass wir es mit einem durchaus neuartigen Werke Pieros zu thun haben. Das ist überhaupt das Charakteristikum der drei in dieser aufgeregten Zeit entstandenen Bilder, dass sie wie losgelöst aus dem übrigen Oeuvre Pieros erscheinen. Wenn ein Zusammenhang besteht, dann ist er nur äusserlich. Die Bilder sind nicht mehr Glieder einer organischen Entwicklungskette. Sprunghaft war das Schaffen Pieros immer. Jetzt wirken aber Zufälligkeiten, die verschiedensten Erlebnisse auf ihn ein und in ihrer Buntheit und Gewalt verrücken sie das Ziel einer wohlabgewogenen künstlerischen Absicht. Sie wirken wie elementare Entladungen schmerzlicher, qualvoller Gefühle. So verhält es sich auch mit dem vorliegenden Bilde. Noch sind Züge vorhanden, welche den alten Piero verrathen, aber eine gesteigerte Unruhe macht sich bemerkbar. Das Colorit steht zum Theil auf der früheren Höhe; blau leuchtet der Mantel der Madonna, roth sind die Aermel des Gewandes. Aber eine aufgeregte Buntheit tritt an

die Stelle ruhiger Harmonie. So schillert das Kopftuch Marias in den verschiedensten Tönen und über ihre Schulter fällt ein grellfarbiger Shawl. Erschreckend ist der Rückgang in der Behandlung des Lichtes. Stumpf, in todten Flecken, liegt es auf den Kinderkörpern und dem Antlitz der Madonna und lässt ihr bräunliches, ungetöntes Carnat noch fahler erscheinen. Die Formen haben an Plastik verloren. Im Vergleich zu den früheren Madonnatypen wirkt der auf dem Glasgower Rundbild schwer und unbeseelt; neben den elastisch modellierten Kinderkörpern auf anderen Bildern erscheinen die des Christkindes und Johannes fettig und verquollen. Ueberdies fühlt man sich an die verschiedensten zeitgenössischen Meister erinnert, ein Umstand, der bei dem sonst eigene Wege gehenden Piero umso schwerer ins Gewicht fällt. Lange Zeit konnte das Bild als echter Signorelli gehen. Crowe und Cavalcaselle[1]) denken bei den Kindern an Sodoma, Ulmann[2]) findet Anklänge an Filippino Lippi und Raffaelino del Garbo, Knapp[3]) an oberitalienische Schulen. Es ist als hätte eine grosse Rathlosigkeit Piero überfallen.

Von dieser spricht noch eindringlicher die Landschaft. In sie hatte er ja immer sein geheimstes Empfinden verwoben, sie hatte uns, wie ein Spiegel, jederzeit sein innerstes Wesen offenbart. Sie thut es auch diesmal. Aber wie hat sie sich geändert! Früher hatte er, seiner stillen, einsamen Lebensführung entsprechend, stille Waldwinkel, einsame Wiesen gemalt, kleine Baumgruppen und grasbewachsene Wege, eine Natur, in die kein Laut des Lebens drang, kein Mensch mit seiner Freude und Qual kam. Jetzt hat sie ihren intimen Zauber verloren, ist unruhig geworden und durch die Ueberfülle der Motive verwirrt. Jeder Ausschnitt für sich bedeutet ein abgeschlossenes Ganze, aber sie alle stimmen zu keiner Ein-

---

1) a. a. O.
2) a. a. O., p. 126/7.
3) a. a. O., p. 65.

heit zusammen. Noch sonderbarer berührt das Gegenständliche der einzelnen Scenen. Links knieet vor einem Kreuze, mit einem Steine sich die Brust zerschlagend, der heilige Hieronymus. Niemals vorher hatte Piero eine ähnliche Scene gemalt, niemals vor allem ein Kreuz, das Symbol des Christenthums. Offenbar hängt diese Darstellung der wildesten Kasteiung mit der Savonarolabewegung zusammen. Rechts sitzt der heilige Bernhard, der Lieblingsheilige dieser Epoche und neben ihm wirft ein schwarzer Teufel eine antike Säule um. Wir haben es bisher schon öfters erfahren, wie Piero sein eigenes Schicksal in bildliche Symbole umsetzte. Auch für dieses lässt sich vielleicht ein bestimmtes Ereignis angeben. Im Jahre 1497 wurde durch Savonarola die „Verbrennung der Eitelkeiten“ vorgenommen. Mit den Masken und Flittern des Carnevals, mit den Schleiern und Spiegeln der Frauen, gingen auch die Werke der lateinischen und italienischen Dichter, Petrarca, Boccaccio und Pulci, und endlich Statuen, Gemälde und Zeichnungen der Künstler in Flammen auf. Wenn jemanden, so musste gerade Piero diese öffentliche Verdammung schwer treffen, denn alle die armen, verbrannten Dinge waren ihm so lieb und seiner Kunst nah verwandt. Hat er also dieses Ereignis in dem Bilde des säulenstürzenden Ungethüms versinnbildlicht, und kein Grund spricht dagegen, dann ist das vorliegende Werk, ein so bezeichnendes Document für Pieros rasch fortschreitenden Verfall, bald nach 1497 entstanden.

c. Die Conception der Maria, Florenz, Uffizien.

Dies Bild wurde, wie Vasari[1]) berichtet, für die Kapelle dei Tedaldi in der Kirche de' Frati de' Servi gemalt. Es entstand also auf Bestellung und der Künstler muss, als ihm dieser Auftrag wurde, noch mitten im Florentiner Künstlerleben gestanden haben. Nun ist uns als der letzte Termin, da Piero öffentlich genannt wird,

---

[1]) Bd. IV, p. 137—138.

vom Triumphzug des Todes abgesehen, das Jahr 1503 überliefert. Damals betheiligte er sich an dem Schiedsgericht über die Aufstellung des David von Michelangelo, und bald darauf beginnt sein Leben in einsamer Verwilderung. Spätestens 1503 dürfte also dieses Bild gemalt sein. Andererseits weist es einen erneuten Einfluss des Lionardo auf, der auf direkte Berührung Pieros mit seinem Vorbild oder dessen Werken schliessen lässt. Lionardo kehrte aber nach 10jähriger Abwesenheit erst 1501 nach Florenz zurück. Vorher kann somit das Bild nicht gemalt sein. Demnach ergeben sich als vermuthliche Entstehungszeit des Bildes die Jahre 1501—1504.

Auf einem Steinsockel steht Maria, den Blick zu dem in Gestalt einer Taube über ihr schwebenden heiligen Geist gehoben, die rechte Hand auf den Leib legend, der den Herrn tragen soll, die linke wie erschrocken emporhaltend. Zu ihren Füssen knieen zwei weibliche Heilige, rechts Margaretha, ein Krucifix in den gefalteten Händen, links Katharina, ein Buch und einen Palmwedel haltend. Hinter beiden je zwei männliche Heilige: rechts Petrus mit den Himmelsschlüsseln und der heilige Antonius, links der Evangelist Johannes und der heilige Filippus, einen schlanken Lilienstengel in den gefalteten Händen. Zu beiden Seiten des Steinsockels erhebt sich ein steil abfallender Hügel, oben mit Bäumen bewachsen, mit Kirchen und Hütten verbaut. Auf dem rechten ist die Flucht nach Aegypten, auf dem linken die Verkündigung an die Hirten dargestellt. Die Mitte öffnet sich gegen einen Bergkessel, in dessen Grunde Häuser stehen.

Die Conception Mariae ist ein einzig dastehendes Werk, sowohl im Rahmen der Werke Pieros als auch der ganzen zeitgenössischen Kunst. Es gehört zu jenen, die man zeitlich schwer zu bestimmen vermag, wenn nicht der Name des Künstlers überliefert ist. Da dies aber der Fall ist, erscheinen nicht nur die hergebrachten Eigenthümlichkeiten Pieros sondern auch seine neuen Charakterzüge besonders auffallend. Betrachten wir zunächst die

ersteren. Die „Conceptio Mariae" ist unter denselben äusseren Bedingungen entstanden wie die „thronende Madonna mit Heiligen" im Findelhause zu Florenz, das heisst, als ein Altarbild und wahrscheinlich auf Bestellung, wenn uns auch der Name des Auftraggebers nicht bekannt ist. Die Gleichheit der Bedingungen führte eine Gleichheit in der Composition herbei. Es handelt sich wieder um die von Lionardo ausgehende radiale Anordnung nach dem Centrum hin. Nur erfolgt der Aufbau diesmal in einer dreifachen Pyramide mit je einem Gipfel. Den niedrigen der kleineren Pyramiden stellt Maria dar. Die erste Pyramide bildet sie mit beiden weiblichen Heiligen, deren Profilstellung rythmisch mit dem vollen Gesichtsrund der Madonna contrastiert. Die zweite und dritte Pyramide bildet sie mit je zwei männlichen Heiligen. Durch diese Verlegung der Composition in eine Ebene wirkt die Gruppe scharf concentriert und doch in gutem Sinne räumlich breit. Den Eindruck des Aufstrebens macht sie dadurch, dass als zweiter Gipfel der drei Pyramiden die Taube erscheint. In dieser kreuzen sich die Blicke aller Personen und das Bild bekommt so, auch der Idee des Gegenstandes entsprechend, einen Zug nach aufwärts, in gleicher Weise etwa, wie sich der Satyr, der Hund und die Pflanzen auf dem „Tod des Prokris" nach abwärts neigten. Als Gegenrichtung, welche das Aufstreben der Gruppe noch schärfer markieren soll, fällt über den Arm Marias ein Tuch, fast vertikal nach abwärts. Bildet so die Taube den Mittelpunkt der Composition, so ist sie zugleich auch die Quelle des Lichtes, das Piero in diesem Bilde mit unerreichter Meisterschaft behandelt hat. Von der Taube fällt es zunächst über das Antlitz und Gestalt der Maria. Mit gleicher Helligkeit trifft es die Köpfe der Heiligen, nur in leichten Schattierungen von den vorderen nach den rückwärtigen zu abgestuft. Auch an ihren Gestalten gleitet es nach unten, lässt besonders licht die fein modellierten Hände hervortreten und beleuchtet noch die rechten und linken Bodenstreifen, während über den

Vordergrund der Sockel seinen Schatten wirft. Das ganze reflektiert sich aber in dem weiss glühenden Schimmer des spärlich bewölkten Himmels. Theils durch die Composition, theils durch die Lichtführung werden die Farben bestimmt. Maria bildet, allein stehend, eine Harmonie in tiefem Roth und Grün, gegen das Blau des Himmels gesetzt. Die beiden Heiligen, die mit ihr zu je einer Pyramide gehören, entsprechen sich auch farbig; so Katharina und Margarethe in Roth und Grün, mit violettem Grundton, Petrus und Johannes in Gelb und Roth, mit blauem Grundton, Antonius und Filippus in einfarbigen, dunklen Gewändern, schwarz und violett getönt. Dieser grossen Einheitlichkeit entspricht schliesslich auch das psychologische Lieblingsmotiv Pieros, dem wir öfters schon begegneten: ein Gefühl in verschiedenen Abstufungen zu zeigen. Diesmal ist es die Verehrung für die Madonna und die Ehrfurcht vor dem Geschehen, das sich verschieden im Gesichtsausdruck namentlich der männlichen Heiligen spiegelt. Schwärmerisch blickt Johannes, der Jüngling, Filippus, der feiste Mönch, hebt mit fast sinnlichem Ausdruck den Kopf, Petrus steht in fanatischer Leidenschaftlichkeit da, voller Demuth ist der heilige Antonius.

Aber in allen diesen, uns vertrauten Eigenthümlichkeiten Pieros stecken Anzeichen eines völlig neuen Geistes. Ueber Farbe und Licht lässt sich nur schwer sprechen, denn das Bild befindet sich in sehr schlechtem Zustande. Nicht zum Geringsten wird ihn jene Unruhe verschuldet haben, mit der Piero wohl auch mit längeren Unterbrechungen, daran gemalt hat. Die künstlerische Besonnenheit, mit der er sonst die Farben mischte, dass sie noch heute meist im alten Glanze leuchten, ist verschwunden. Die Gestalten belebt ein übermässig gesteigertes Empfinden. Das ruhige abgeschlossene Dasein im Kreise der anderen Dargestellten genügt ihnen nicht mehr. Sie blicken erregt aus dem Bilde heraus und wenden sich mit lebhaften Gesten an den Beschauer. Wie sich diese exaltierte Erregung in den Gesichtern ausdrückt, wurde schon

erwähnt. Etwas seltsam Ueberhitztes haben sie, das auch der Landschaft nicht fehlt. Sie wirkt kahl und seelenlos, ohne die liebevolle Vertiefung in die Natur von ehedem hat sie Piero gemalt. Diesen Eindruck steigern nur noch die exotischen Gewächse, wie Palmen und Oliven. Man fühlt, dass ihm die Landschaft nicht mehr das notwendige Mittel für den Ausdruck seiner Stimmung bedeutet. Am deutlichsten aber spricht der Inhalt des Bildes für die Umwälzung, die sich in ihm vollzogen. Die unbefleckte Empfängnis ist dargestellt von der der Evangelist Lucas erzählt.[1]) Dieser Stoff wurde im Quattrocento niemals gemalt. Wie dieses erdenfrohe Jahrhundert sich zu solchen Dingen stellte, bezeugte am besten Piero dei Franceschis Madonna del Parto in der Friedhofskapelle zu Ville Monterchi. Erst die agitatorische, übersinnliche Kunst der Gegenreformation bevorzugte diesen Stoff. Wie verfiel Piero auf ihn, der Maler reiner Menschlichkeit auch in religiösen Bildern? Nur durch Savonarola vermag man es zu erklären. Zwar war der Prophet schon verbrannt, aber „er hatte ja eine Geschichte, auch nach seinemTode“.[2]) Auch Botticellis schreckensgewaltige „Geburt Christi“ ist erst im Jahre 1501 entstanden. So schuf denn Piero unter dem nachwirkenden Banne des Mönches gleichfalls sein letztes grosses Werk. Frömmigkeit ist keine in ihm,[3]) wenn ihn auch Vasari, vielleicht dieses Bild wegen, „zelantissimo“ nennt. Aber es erschüttert uns, weil wir Pieros Zusammenbruch darin erkennen.

In wenigen Jahren war er erfolgt. In dem Aufruhr alles Bestehenden war auch Piero aus seinem Gleise geschleudert worden. Erschrocken und widerspenstig mag er anfangs dem fremden Toben gegenüber gestanden sein, wieder jene arbeitslose Zeit gehabt haben, von der Vasari berichtet. Aber die Strömung war zu mächtig, er selbst

---

[1]) Ev. Lucas I, 34–35.

[2]) Ranke a. a. O., p. 356.

[3]) Denselben Eindruck verzeichnen auch Ulmann a. a. O., p. 134 und Knapp a. a. O., p. 78.

zu reizbar, dass es ihn nicht zur Auseinandersetzung getrieben hätte. Wie am Uebergange dazu steht Magdalena, die schöne Büsserin, die gleichsam noch der unsichere Zweifel ist, an der Echtheit der allgemeinen Busse. Bald wurde Piero jedoch schmerzlich überzeugt. Auf dem Hintergrunde des Marienbildes in Glasgow ragt in die Landschaft ein hohes Kreuz, vor dem sich knieend der heilige Hieronymus kasteit, unter freiem Himmel hat der heilige Bernhard sein Betpult aufgeschlagen und deutet das göttliche Wort. Die Erinnerung aber an den Glanz und die Heiterkeit früherer Tage, Säulen und Mauern griechischer Tempel, wirft mit lärmendem Geräusch ein krallenfüssiger Teufel zu Boden. In der Natur, in der Piero die friedensvolle Zuflucht gefunden, herrschte der Mönch; das antike Märchenreich war zerschlagen und vernichtet. Savonarola hatte gesiegt. Und mit der rathlosen Verbitterung, die keine Zukunft mehr sieht, mit der jähen Ueberschwänglichkeit, die immer sein Wesen gekennzeichnet hatte, brachte auch Piero dem Propheten sein Opfer. Es ist die immaculata conceptio in den Uffizien von Florenz, jenes Werk, mit dem er der kunstgeschichtlichen Entwicklung um fast hundert Jahre vorgriff. Wie es erst die Künstler der Gegenreformation thaten, malte er jenen Augenblick, da der heilige Geist über die Jungfrau kam und die Kraft des Höchsten sie beschattete. Ueberreich ist diese Schöpfung an psychischem Ausdruck; sie besitzt eine Vergeistigung, in welcher jede Geste laut spricht und aus den Augen tiefe Offenbarungen leuchten. Doch fühlt man das Ueberhitzte, krampfhaft Hinaufgetriebene der Stimmung. Es ist wie bei einem Bogen, der möglichst stark gespannt, den Pfeil in weite Höhen trug, dann aber entzweibrach.

In diesem Bilde liegt das Schicksal Piero di Cosimos beschlossen: Savonarola, der andere zu einer neuen Kunst geführt, hatte seine zerstört.

Capitel IX.

Die letzten Werke Piero di Cosimos.

Für Piero ist jetzt jene Abnahme der künstlerischen Kraft gekommen, die wir, dem Bericht Vasaris folgend, im Eingangscapitel geschildert haben. Gebrochen hat er sich aus dem Florentiner Kunstleben in die Einsamkeit zurückgezogen, haust allein in einer entlegenen Vorstadt, gewährt niemandem Zutritt und lässt seinen Garten verwildern. Seine absonderlichen Phantastereien überfallen ihn immer häufiger und bedrohlicher, da er sich nicht mehr durch die Kunst von ihnen befreien kann. Dazu kommt ein körperliches Uebel, eine schleichende Lähmung, die es ihm immer schwerer macht, den Pinsel zu führen. Allein lebt er mit den Schreckgebilden seiner Phantasie; wenn es blitzt und donnert, kauert er ängstlich, in den Mantel gehüllt, in einer Ecke und hat sich das Gewitter verzogen, strömt nur der Regen noch, dann eilt er hinaus in den Garten und sieht in kindischer Freude zu, wie die Tropfen niederfallen. Sein seelisches Gleichgewicht ist gestört und immer heftiger überfällt ihn eine dumpfe Melancholie. Er ist Hypochonder geworden, die Furcht vor dem Tode ergreift ihn. In jedem Arzt sieht er seinen Feind, in jedem Heilmittel Gift. In diesem Verfolgungswahn erscheint es ihm herrlich, wie ein Verbrecher jung und aufrecht zum Hochgericht zu schreiten und während der Himmel blaut, die Menge Gebete singt, eines raschen Todes zu sterben. Dieser Wunsch soll ihm aber nicht erfüllt werden. Lange Jahre schleppt er sich noch hin und nur allmählich tritt das Sterben an ihn herau.

So, als Verfallender, vom Leben ausgeschaltet, hat Piero seine letzten Werke geschaffen. Ihre Entstehungsjahre sind unbekannt. Aber aus ihrer Art erkennen wir es deutlich, dass sie der letzten Zeit angehören. Denn der Verfall offenbart sich in ihnen, sie sind ein trüber, trauriger Ausklang eines heiteren, schönen Schaffens. Die Märchen seiner Jugend nahten ihm wieder, er vermochte

nicht mehr, ihnen Gestalt zu geben. Schwache, altersmüde Malereien wurden daraus. Er versuchte noch einmal, christliche Legenden zu malen, nur ein schlechtes Bild gelang ihm. Nur zwei Männerbildnisse und das Phantasieporträt einer Frau stehen auf der alten Höhe. Sie werden darum am Anfang dieses Zeitraums entstanden sein.

a. Die beiden Porträts im Haag.

Vasari rühmt Piero als Porträtisten und erwähnt als dessen erstes Porträt das des Cesare Borgia, das jedoch schon zu seiner Zeit nur noch als Carton vorhanden war.[1]) Ein ähnliches Schicksal hatten wohl die meisten Bildnisse Pieros; sie sind gleichfalls verschollen. Obzwar Vasari davon spricht, dass Piero „viele Bildnisse von namhaften Leuten" schuf, so wusste man dennoch von keinem und wollte man sich einen Begriff von Pieros Kunst als Porträtist bilden, musste man sich auf einzelne Personen auf den römischen Fresken und auf Tafelbildern beschränken, weil sie vielfach bildnismässigen Charakter tragen. Frizzoni machte es sich zur Aufgabe, diese Lücke soweit als möglich auszufüllen und nach jenen Bildnissen zu forschen, die überall hin verstreut, theils aus stilistischen Gründen, theils wegen mancher Bemerkungen Vasaris als Piero di Cosimo zu gelten haben.[2]) Diejenigen, in denen ich nicht, wie Frizzoni, Pieros Hand erkennen kann, möchte ich zunächst anführen.

Das eine ist das Brustbild eines Jünglings in der Galerie Dulwich, das früher als Boltraffio ging. Ist es auch diesem Meister nicht mit Sicherheit zuzusprechen, so liegt doch kein Grund vor, es der lombardischen Schule wegzunehmen und keine Berechtigung, es dem Piero zu geben. Schon das Gewand und die Haartracht sind unflorentinisch. Dann sind die Lichtbehandlung und Modellierung des Gesichts von der Art Pieros durch-

[1]) IV, p. 133.
[2]) Frizzoni a. a. O., p. 247—253.

aus verschieden. Das Licht fällt scharf, ohne feine Nüancierung von einer Seite ein und lässt die verschwommene Gesichtsbildung noch kraftloser erscheinen. Niemals hat Piero in solcher Weise Auge, Nase und Mund geformt. Der verschmolzene Farbenauftrag, der dem Boltraffio eigen ist, soll bei Piero, der sich darin eher der Malweise Lorenzo di Credis nähert, durch die Annahme eines gleichen Vorbildes erklärt werden. Vor allem aber erscheint die Auffassung für Piero zu geistlos, der selbst auf Tafelbildern immer nur Charaktertypen geschaffen hat. Der weiche, etwas träumerische, etwas gedankenlose Gesichtsausdruck des Jünglings weist unbedingt nach Mailand, als Ursprung hin, wofür auch das völlige Zurücktreten der Landschaft spricht, das sich bei Piero nur schwer erklären liesse. Das andere ist das Portrait eines Ritters in der Londoner Nationalgallerie. Die Berechtigung der Zuweisung dieses Bildes, das früher als Costa ging, bestreitet auch Ulmann, der es dem Ridolfo Ghirlandajo geben möchte.[1]) Darin vermag ich weder beizustimmen, noch zu widersprechen, sicher scheint mir nur, dass es nicht ein Werk Pieros ist. Müsste schon die Rüstung bei Piero befremden, der seinen schlichten Gestalten immer nur schlichte Kleidung gab, so widersprechen gänzlich die Lichtbehandlung und der Hintergrund seiner Autorschaft. Dagegen scheint mir das Bild einen venetianischen Einschlag zu besitzen und seinem Maler dürften manche Werke Giorgiones nicht unbekannt gewesen sein.

Von unbedingter Sicherheit jedoch ist die Zuweisung der beiden Haager Porträts an Piero.[2]) Sie tragen nicht nur völlig seine Eigenart, sondern werden auch von Vasari erwähnt, der sie im Hause des Francesco da San Gallo, des Sohnes und Enkels der Dargestellten, sah. Die Identität des jüngeren der beiden Männer mit Giuliano

---

[1]) Ulmann a. a. O., p. 137.

[2]) Vergl. Frizzoni, Archivio Storico Italiano 1879, p. 255 und Arte italiana nel Rinascimento, p. 249.

da San Gallo, dem graziösen Baumeister der Kirche Madonna del Carceri in Prato, ist dadurch erwiesen, dass es dem von Vasari seiner Vita vorgesetzten Bildnis durchaus ähnlich erscheint. Und da die beiden Porträts sowohl nach Verhältnis der Masse als auch nach Besonderheit der Auffassung einander entsprechen, so ist auch die Annahme gerechtfertigt, dass in dem Aelteren, Giulianos Vater, Francesco di Bartolo Giamberti, der Ahne der Künstlerfamilie San Gallo, dargestellt ist.

Betrachten wir zunächst das Porträt der für uns interessanteren Persönlichkeit, des Architekten Giuliano da San Gallo. Es ist ein Brustbild. Giuliano ist reich gekleidet, ein schwarzer Mantel fällt über ein bunt gemustertes Gewand. Oben endigt es in einen Kragen aus weissem Linnen, der den breiten Hals frei lässt. Der Kopf, auf dem ein buntes Barett sitzt, blickt in $^3/_4$ Ansicht aus dem Bilde heraus. Die Art, wie die Gestalt in den Raum gesetzt ist, kennen wir bereits von der heiligen Magdalena her. Vorne schliesst eine Brüstung ab, durch welche die seitliche Wendung des Dargestellten und damit die Körperlichkeit seiner Erscheinung schärfer hervorgehoben wird. Auf der Brüstung liegen, als Symbole des Architekten, Zeichenfeder und Zirkel, die jedoch gleichzeitig als coloristische Werthe auf die rothe, schwarzgestreifte Balustrade gestimmt sind. Im Gegensatz zur Magdalena aber ist hier an Stelle des einfarbigen Hintergrundes eine Landschaft. Vielleicht hat Piero hier den Giuliano vor dessen Garten porträtiert; denn eine Gartenmauer zieht sich hin und hinter dieser leuchtet zwischen dem Grün der Bäume ein weiss getünchtes Wohnhaus. Ganz rückwärts erhebt sich eine Bergkette, über der blau der Himmel liegt. Der Kopf wirkt trotz der etwas weichen Züge kraftvoll und energisch. Dieser Eindruck wird durch die breite Modellierung erzielt. Piero arbeitet hier mit grossen Lichtmassen und starken Schattenwirkungen. So wird der Uebergang zwischen Hals und Wange, die Einfurchung zwischen Auge und Nase und der tiefe Einschnitt von der

Nase zum Mund nur durch entsprechende Licht- und Schattenverteilung markiert. Flimmernde Lichtpunkte zittern auch hier, wie bei der Magdalena, durch das Haar und geben seinem Grau einen weisslichen Schimmer. Denn als alter Mann schon ist Giuliano dargestellt, ungefähr im Alter von sechzig Jahren. Da er 1445 geboren wurde, dürfte das Bild um 1505 entstanden sein.

Das Porträt des Giuliano da San Gallo zeichnet sich durch strenges Modellstudium aus, das durch die sichtbare Liebe, mit der es gemalt wurde — Piero war ja ein Freund der Familie San Gallo — vertieft wird. Das setzt es in scharfen Gegensatz zu dem anderen Bildnis, dem des Francesco di Bartolo Giamberti, Giulianos Vater. Denn dass dieser und nicht irgend ein Musiker dargestellt ist, steht wohl ausser Zweifel. Wie bereits erwähnt, sah es Vasari im Hause des Enkels Francesco da San Gallo; vielleicht darf hier zur Begründung darauf hingewiesen werden, dass der Enkel, nach althergebrachter Sitte, den Namen des Grossvaters führte. Ferner darf aus dem Notenblatt auf der Brüstung und jener Scene im landschaftlichen Hintergrunde, wo beim Spiel der Orgel ein Priester die Messe liest, nicht geschlossen werden, dass deshalb der Dargestellte ein Musiker sei. Piero mag im Hause der Nachkommen von des Grossvaters Liebe zur Musik gehört und deswegen, gleichsam um dem Todten eine liebevolle Ehrung zu erweisen, jene Dinge dargestellt haben. Denn als Piero dies Bildnis malte, war Francesco Giamberti schon todt; er war 1480 gestorben. Es geschah also sicherlich nach einer Zeichnung oder einem älteren Porträt, die sich im Hause San Gallos befanden. Für das letztere spricht auch die Profildarstellung, die sonst zu Beginn des 16. Jahrhunderts unerklärlich sein würde. Daraus geht aber auch hervor, warum diesem Porträt im Vergleich zum ersten, trotz der Feinheit der Ausführung eine individuelle Note fehlt. Der scharf profilierte, bartlose Greisenkopf, mit der heftigen Nasenlinie, dem spitz vorspringenden Kinn und den Runzeln, die ihn durch-

furchen, macht den Eindruck eines stilisierten, nicht aber naturalistischen Porträts. Vielleicht aus der Erinnerung, wahrscheinlich jedoch nach Vorlagen ist es entstanden.

b. Bildnis der Cleopatra, Chantilly, Gallerie des Duc d' Aumale.

In der Form gleicht dieses Bildnis dem Porträt des Giamberti: es ist eine Halbfigur in Profilstellung. Sonst ist es von ihm durchaus verschieden und Gegenstand der mannigfachsten Streitfragen.

Die nackte Büste eines jungen Weibes ist in einer öden, gespenstischen Landschaft dargestellt. Sein steinern scharfes Profil hebt sich von einer schwarzen Gewitterwolke ab. In phantastischer Form mit Perlen und Edelsteinen reich geschmückt, ist das Haar geordnet. Um die schmal abfallenden Schultern ist ein orientalisches Tuch gezogen, auf der Brust windet sich um eine goldene Kette eine gelb und grün schillernde Schlange, zum tödtlichen Biss bereit. Unter dem Bilde steht aber die Inschrift: Simonetta Januensis Vespucci.

Das Bild ging bald als Antonio Pollajuolo, bald als Botticelli. Noch heute halten sich einzelne Kunsthistoriker an den einen oder anderen Namen, trotzdem Frizzoni[1]) mit zwingender Sicherheit die Autorschaft Pieros nachgewiesen hat. Auch Vasaris Zeugnis spricht für ihn, der das Bild im Hause des Francesco da San Gallo gesehen hat und es beschreibt.[2]) Vasari ist jedoch auch ein sehr zu beachtender Zeuge in einer Streitfrage, in der nämlich, ob Simonetta Vespucci oder ein Phantasiebild der Cleopatra dargestellt sei. Die erste Bezeichnung hat die meisten Anhänger und doch scheint mir die zweite, die einzig richtige.[3]) Ein Porträt nach der lebenden Simonetta kann das Bild nicht

---

1) a. a. O., p. 249 ff.

2) IV, p. 144.

3) Für diese enscheiden sich noch Müntz a. a. O., Bd. II, p. 129, Ulmann a. a. O., p. 136—137, Muther a. a. O., Bd. II, p. 16, Warburg, Botticelli und Strzygowski in der Strena Helbigiana, Leipzig 1900.

sein, denn diese schöne, von Giuliano dei Medici geliebte Frau des Florentiners Marco Vespucci ist am 26. April 1476, dreiundzwanzigjährig, an der Schwindsucht gestorben.[1]) Polizian hat im zweiten Buch der „Giostra" ihren Tod besungen, Bernardo Pulci und Francesco Nursio Timideo haben Klagegedichte[2]) verfasst. Piero müsste sie also als vierzehnjähriger gemalt haben, was wohl ausgeschlossen ist. Aber Simonetta ist überhaupt nicht auf dem Bilde dargestellt. Dieser Behauptung widerspricht nur scheinbar die Inschrift. Diese wäre, wenn sie immer unter dem Bilde gestanden hätte, gerade dem Vasari nicht entgangen, der als erster florentinische Frauenbildnisse als Darstellungen der Simonetta bezeichnete;[3]) das vorliegende nennt er direkt „una testa bellissima di Cleopatra". Es kann daher angenommen werden, dass die Inschrift erst später unter das Bild gesetzt wurde, wofür auch der jüngere Charakter der Buchstaben spricht. Das Bild befand sich in der Casa Vespucci und die Annahme liegt nahe, dass hier die Nachkommen die Inschrift anbringen liessen, um ein Porträt ihrer schönen Vorfahrin zu besitzen, die für die Generation des Lorenzo Magnifico dasselbe bedeutete, was Beatrice für Dante.[4])

Auch die Datierung des Bildes ist strittig, es wird bald an den Anfang, bald an das Ende von Pieros Schaffen gesetzt. Das letztere scheint richtig. Denn Knapp[5]), der für die frühe Zeit eintritt, muss zu wenig stichhaltigen Gründen Zuflucht nehmen; er hält an der Bezeichnung Simonetta fest und setzt es darum so früh an, weil ihr Name damals gewiss in aller Munde war. Nun haben wir gerade ausgeführt, wie wenig die Bezeichnung gerecht-

[1]) Vergl. A. Neri, La Simonetta, Giornale Storico Italiano, Bd. V, 1885, p. 130 ff., ferner Gaspary a. a. O, Bd. I, p. 47, 48, Bd. II, p. 230.

[2]) Abgedruckt bei Neri a. a. O.

[3]) III, p. 322 (Vita di Botticelli).

[4]) Vergl. Poesie di Lorenzo dei Medici, ed. Barbèra Bianchi Co. 1859, Trionfo di Bacco ed Arianna, p. 423.

[5]) a. a. O., p. 29 ff.

fertigt ist. Den entscheidenden Grund aber, der gegen eine frühe Datierung spricht, umgeht er dadurch, dass er Piero einen weit vorgeschrittenen Künstler nennt. Denn um 1480 setzte man noch das Modell, wenn man überhaupt von einem einfarbigen Hintergrund abging, in einen geschlossenen Raum, mit einem Fenster, das in eine Landschaft geöffnet war. Diesen Bann hat erst ein viel grösserer als Piero gebrochen, nämlich Lionardo in der Mona Lisa, die er als erster in freier Natur malte. Vorher kann also das Bild nicht entstanden sein. Für die Jahre um 1505 spricht aber auch Pieros düster phantastische Stimmung, die er in dem Bilde ausdrückt. Es ist, als hätten sich die heitern Visionen seiner Jugend ins Schreckhafte, Gespenstische gewandelt. So erinnert noch der Typus der Kleopatra, für dessen Neuschaffung seine künstlerische Kraft nicht mehr ausreichte, an manche frühere Köpfe, so besonders der Hauptschmuck an jene Haartracht, die man den Nymphen zuschrieb.[1]) Aber um so schmerzlicher wirken diese Erinnerungen an eine schöne Vergangenheit in der trostlos ärmlichen Landschaft. Schwüle Gewitterstimmung brütet über ihr. Am Himmel drohen schwarze Wolken. Braune Felsen erheben sich ohne Blumen, ohne Gras. Ein verdorrter Baum streckt seine kahlen Aeste aus. Andere neigen, wie den Sturm erwartend, ihre seltsam missgeformten Blätter. Die Büste ragt in gelblich fahlem Carnat auf und grell leuchtet das weisse, scharf profilierte Gesicht auf der schwarzen Wolke. Die Augen starren voller Bangen in die verderbenschwangere Ferne. Die Farben haben ihre Kraft verloren und verlieren sich in einem matten, unbestimmten Dämmer. Gelblich grün glüht nur die Schlange heraus, das todtbringende Thier. Vor dem furchtbaren Weh, das sich in diesem Bilde offenbart, verstummen die Worte. Erinnern wir uns an Pieros erste Werke und wir erkennen die tragische Wandlung, die sich in ihm vollzogen.

---

[1]) Isidoro del Lungo a. a. O., p. 38.

c. Madonnenbild in Wien, Gallerie Lichtenstein.

Das Bild offenbart die gleiche Trauer, aber einen noch fortgeschritteneren Verfall. Es ging früher als Bugiardini und die Zweifel, die man in die neue Bezeichnung setzte, hatten wohl ihren Grund in dem geringen Werth des Werkes. Denn neben schönen Ansätzen zu Besserem enthält es eine fast schülerhafte Unfähigkeit. Das spricht aber für einen Meister, der tief von der Höhe eines ehemaligen Könnens gesunken ist. Auch wurde seine Minderwerthigkeit daraus zu erklären versucht, dass es Piero vielleicht aus Noth gemalt hat.[1]) Sollte sich diese Annahme bewahrheiten, dann ist es um so schmerzlicher, dass zu Pieros innerer Verarmung die äussere hinzutritt.

Auf dem Boden, unter einem Baume, sitzt die Madonna, das Christkind im Schoss. Links von ihr liegt auf einem Baumstumpf ein Buch, in dem sie liest, von rechts kommt der kleine Johannes heran, zu dem sich das Christkind segnend wendet. An dem Baume ist ein schwarzes Tuch festgebunden, das so als Hintergrund für die Madonna erscheint. Rückwärts breitet sich eine Landschaft aus. Links ein Berg, auf dem ein Hirte eine Schafherde hütet, rechts eine Hügellandschaft mit Bäumen und den Türmen einer Stadt.

Das Werk enthält zahlreiche und bekannte Motive Pieros, alle aber unverarbeitet. Fast scheint es, als habe er sie als Versatzstücke verwertet, ohne sie zu einem einheitlichen Ganzen vereinen zu können. Das Motiv ist das damals in Florenz so beliebte der sitzenden, lesenden Madonna. Fra Bartolomeo und vor allem Rafael haben es immer wieder behandelt, zum Theil in endgiltigen Lösungen des Problems. Das kann man von Pieros Madonnenbild nicht sagen. Die Haltung der Maria ist nicht ganz verständlich und an Stelle der früheren plastischen Durchbildung der Gestalten tritt hier ein Spielen mit bauschigen Gewandfalten. Der Typus der

---

[1]) So Knapp a. a. O., p. 85.

Madonna erscheint auf den ersten Blick als sonst nicht bei Piero vorkommend. Bei näherem Zusehen erkennt man jedoch Gesichtszüge früherer Typen, die zu einem sonderbaren neuen vereint sind. Doch dürfte das nicht bewusster Absicht als vielmehr einer gestörten Anschauungskraft zuzuschreiben sein. Gleich verschwommen sind die Hände, die sonst bei Piero voll lebendiger Charakteristik waren, behandelt. Das Colorit ist wie auf dem früheren Bilde hart und glanzlos. Die Farben sind bunt, ohne Uebergänge nebeneinander gesetzt, zu keiner Harmonie verbunden. Dieser Mangel macht sich noch stärker bemerkbar durch das Fehlen des Lichtes. Piero, der grosse Lichtmaler, hat das Empfinden für Licht- und Schattenwirkungen verloren.

Am auffälligsten äussert sich aber die Zerrüttung in der Landschaft. Es ist die letzte, die Piero gemalt hat, denn die unbeholfenen Farbenflecke auf den Cassoni, die noch zu besprechen sind, kommen nicht mehr in Betracht. Sie wirkt unbeobachtet und unerlebt, wie aus der Erinnerung und nicht von der Natur gemalt. Pieros düstere Schwermuth drückt sich mit schrecklicher Wahrheit in ihr aus. Die stürmisch phantastische Landschaft auf der „Cleopatra“ bedeutete immerhin noch ein trotziges Auflehnen gegen die erdrückende Gewalt des Schicksals. Die monotone Landschaft auf dem Madonnenbilde ist schon ein dumpfes Sichfügen. Oed erstrecken sich braune Landstreifen, kahl, ohne Gras, dann und wann kümmert auf ihnen eine ärmliche Blume. Wie sich die Wege verzweigen, das wirkt wie eine ohnmächtige Spielerei. Ein verdorrter Baum streckt seine Aeste in Form eines Kreuzes aus. Ein schwarzes Tuch hängt daran.

d. Die Cassoni.

Die Cassoni, die uns von Piero di Cosimo erhalten sind, vertheilen sich über seine ganze Schaffenszeit. Bei keinem ist eine Jahreszahl überliefert, und es ist kaum möglich sie einer bestimmten Zeit einzuordnen. Bei einigen

nur spricht ihre unbeholfene Mache dafür, dass sie am Ende seines Lebens entstanden sind. Wir wollen alle im Zusammenhang betrachten. Unter allen Künstlern, die sich mit der Herstellung der Truhenbilder beschäftigten,[1]) war wohl Piero der dafür geeignetste. Auch mag er sie gern gemalt haben. Bei ihnen war der Phantasie der freieste Spielraum gelassen und sie waren es ja, auf denen die antiken Stoffe Einzug hielten in die Kunst der Renaissance. Vasari erzählt in der Biographie des Dello,[2]) des ersten Truhenmalers, dass die Bilder an der vorderen Seite der Truhe gewöhnlich Fabeln aus Ovid und anderen Dichtern darstellten, Erzählungen aus lateinischen und griechischen Schriftstellern oder sonst nur Jagden, Liebesabenteuer, Lustgefechte und ähnliche Dinge. Hier fanden sich auch zuerst die Triumphzüge des Amor, der Religion, des Ruhmes, die dann in die Bilder oder das Leben übergingen. Aber von solchen Darstellungen Pieros, die gerade Vasari nennt, ist nichts erhalten geblieben, sowohl von den kleinen Figuren, Thieren und Instrumenten, die er im Hause des Francesco Pugliese an die Wände eines Zimmers gemalt hat, als auch von den kleinen Bildern aus dem Gefolge des Bacchus für Pier Salviati, unter denen ein Silen auf einem Esel, von Kindern umgeben, besonders gelungen gewesen sein soll. Dagegen befinden sich in zahlreichen Galerien einzelne Bilder, die aus stilistischen Gründen dem Piero zuzusprechen, ihres Formates wegen aber als Truhenbilder anzusehen sind. Ein Cassone war eine längliche Truhe, mit einem Deckel verschliessbar, zur Aufbewahrung von Kleidern und Kostbarkeiten bestimmt. Da die Bilder vorn angebracht waren, so hatten sie daher die Form eines Frieses, und waren gewöhnlich anderthalb Fuss hoch und drei bis fünf Fuss lang.[3])

---

[1]) Vergl. Jacob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert (Paul Neff) 1891. III. Aufl., p. 321—322.

[2]) II, p. 148 ff.

[3]) Gottfried Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin, Verlag von Robert Oppenheim, 1876, p. 380.

Diese Form und diesen Dimensionen entsprechen meistens die nun zu besprechenden Cassoni Pieros.

Ein Kampf zwischen Kentauren und Lapithen ist dargestellt auf einem Cassone, in englischem Privatbesitz, bei J. Burke in London. Die wildesten Kampfscenen sind ohne einheitliche Composition aneinandergereiht. Bald ist ein Kentaure, bald ein Lapithe Sieger, der Kampf wird um die Frauen geführt. Als Waffen dienen Lanzen, Baumstämme, aber auch Krüge und Speisegeschirr. Auch Herakles nimmt an dem Kampfe theil. Zeitlich lässt sich das Bild nicht bestimmen. Das bunte, etwas grelle Colorit erklärt sich aus der Verwendung des Werkes als Schmuck einer Holztruhe oder als in die Wand eingelassene Vertäfelung.

Gleichfalls in englischem Privatbesitz, bei Seebright in Beechwood, befinden sich zwei bacchische Scenen. Dort sah sie Waagen und lobte sie wegen der lebhaften Erfindung.[1]) Ulmann möchte in ihnen Reste jener Wandvertäfelung sehen, die Piero für Giovanni Vespucci schuf, eine Annahme, die jedoch unsicher ist.[2]) Dagegen erinnert stofflich die eine Darstellung einer trunkenen beleibten Gestalt, auf einem Thiere reitend, und von Trunkenen umgeben, an eines jener bereits erwähnten kleinen Bilder, die Piero für Pier Salviati gemalt haben soll. Die andere Scene scheint nicht vollendet worden zu sein.

Die Strassburger Prometheus-Tafel ist besonders interessant durch ihren Inhalt. In einer Landschaft steht links auf einem Sockel Apollo. Prometheus ist herangekommen und hält einen Stab gegen seine Brust, der sich am Herzen des Gottes entzündet. Rechts wird er dafür von Merkur an einen Baumstamm gebunden, auf dem schon wartend der Adler sitzt. Im Hintergrunde befinden sich theils sitzende, theils stehende Personen ganz rückwärts zwischen den Wiesen weissschimmernde Häuser.

---

1) Waagen, Treasures of art' en Great Britain II. Supplement, p. 327.

2) Ulmann a. a. O., p. 129.

Auch in den Wolken ist eine Scene dargestellt. Nach einer ziemlich guten Restauration des schlecht erhaltenen Bildes kann man oben einen Wagen, wahrscheinlich den des Apollo, erkennen, von sieben weissen Pferden gezogen. Eine Gestalt schwebt aufwärts und lässt wieder einen Stab an dem Lichte aufleuchten.

Auch dieses Bild lässt sich zeitlich nicht genau ansetzen, aber es ist sicherlich eines der echtesten Werke Pieros. Schon äusserliche Merkmale sprechen dafür. So erinnert die Haltung des gefesselten Prometheus an die der gefesselten Andromeda, die Hintergrundsfiguren an manche Seitengruppe auf demselben Bilde, der seltsam geformte Baum an den auf dem Wiener Madonnenbilde und der meisterlich gebildete Adler, wie er gierig und doch mächtig auf Prometheus niederblickt, kann von niemandem andern, als von Piero, dem grossen Thiermaler stammen. Aber auch die tiefsinnige Schönheit der Mythusauffassung könnten wir nur Piero zuschreiben. Sie verräth, welch grosser Dichter dieser schwermüthige Phantast war. Das Feuer, das die Menschen beglücken soll, hat der Gott, streng verschlossen, in seinem Herzen getragen. Für sich allein und für die Götter. Prometheus will es den Menschen bringen, hält trotz der drohenden Geberde des Gottes den Stab an dessen glühendes Herz und das Licht flammt auf. Nun muss er für seine That leiden, jahrelang, qualvolle Schmerzen. Aber er hat gesiegt. Niemals mehr kann das Licht den Menschen genommen werden. Und wie eine Apotheose seines Sieges scheint die Scene in den Wolken: zum Sonnenwagen Apollos schwebt Prometheus, dem Gotte nun gleichwerthig, auch ein Lichtbringer, empor. Diese Auffassung des Prometheus als stolzen, schöpferischen Menschen, der unter Leiden und Kampf sich und die Menschheit zum Lichte durchringt, bringt Piero fast Goethe nahe und dessen gewaltigem Prometheus-Fragment.

Alle diese Bilder, bald besser, bald schlechter erhalten, gehören sicherlich Pieros guter Zeit an, da er noch im Einklang mit sich und der Welt lebte, noch im Vollbesitz seiner

künstlerischen Kräfte war. Das ist nicht mehr der Fall bei den drei Tafeln aus der Andromedasage in den Uffizien und dem Urtheil Salomos in der Galerie Borghese in Rom. Sie stehen am Ausklang seines Schaffens, als schmerzliches Zeugnis des endgiltigen Zusammenbruchs. Ein gebrochener, wieder kindisch gewordener Greis hat sie gemalt, als hilflose, schwächliche Erinnerung an seine schönen Werke von ehemals. Seine Phantasie ist geschwunden, die Figuren sind lächerlich unbeholfen und in allem verzeichnet das Colorit, wenn man noch von einem solchen sprechen darf, stumpf und verblasen, die Landschaft mit schmutzig braunen Flecken markiert. Die erste Tafel stellt die Befreiung der Andromeda dar.[1]) Ihre Aermlichkeit wird noch deutlicher bei einem Vergleich mit Pieros Bild, desselben Namens. Die zweite Tafel gilt der Trauung des Paares. Drei getrennte Tempel. Nur der mittlere ist geöffnet und eine Zeusstatue steht in ihm, vor der das Brautpaar kniet. Aus den Opferbecken steigt Weihrauch und Posaunen werden geblasen. Die Tempel umsteht müssiges Volk. Auf der dritten Tafel stört Phineus die Hochzeit und wird mit seinen Genossen in Stein verwandelt.

Das Urtheil Salomos hat Morelli als Piero bestimmt.[2]) In der Mitte thront der König, wieder in dreifach getheilter Architektur, vor ihm steht der Scharfrichter das Kind haltend. Rechts und links von ihnen die beiden Frauen und Zuschauer. Es ist noch schlechter als die Bilder des Andromedacyclus.

Das ist Pieros di Cosimos, des grossen Künstlers, tieftrauriges Ende. Ein einziges Mal wurde noch sein Name in der Oeffentlichkeit genannt, im Jahre 1511, als Piero jenen „Triumphzug des Todes“ veranstaltete, den wir im Eingangscapitel geschildert haben. Er war zeitlebens ein Meister der Carnevalszüge gewesen, und sie waren ihm

---

1) Vergl. Kinkel a. a. O., p. 381, 382.

2) a. a. O., Bd. I, p. 152.

das, was Burckhardt überhaupt vom italienischen Festwesen sagte: „ein wahrer Uebergang vom Leben in die Kunst.“[1]) Der „Triumphzug des Todes“ konnte sich nicht mehr in seiner Kunst spiegeln, denn diese war vernichtet. Ob er sich bei der Veranstaltung von den Trionfi des Petrarca leiten liess,[2]) oder ob er von gleichen Triumphzügen aus früherer Zeit[3]) gehört hatte, ist unentschieden und ohne Bedeutung. Uns scheint es, dass er mit dieser Verherrlichung des Todes seinem Wirken einen schmerzlichen und stilvollen Abschluss gesetzt.

Für sein Todesjahr 1521 ist Vasari der einzige Zeuge. Crowe und Cavalcaselle[4]) betonen dies besonders, als wollten sie die Unwahrscheinlichkeit eines so späten Todes hervorheben und auch Müntz[5]) zweifelt. Gewissheit darüber wird wohl nie erlangt werden. Doch möchten wir fast hoffen, dass ihn der Tod früher befreit hat, vielleicht bald darnach, nachdem ihn der Lebensmüde, unter Thränen lächelnd, gefeiert.

---

[1]) Cultur der Renaissance in Italien, p. 401. Vergl. auch desselben Autors: Geschichte der Renaissance in Italien, III. Aufl., p. 370—372.

[2]) Müntz a. a. O., Bd. II, p. 151.

[3]) Vergl. Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts, par E. H. Langlois, Rouen 1851, Bd. I (Lettre de M. Leber à M. Langlois sur l'origine de la Danse macabre ou danses des Morts, p. 1—7.

[4]) a. a. O., Bd. IV, p. 438.

[5]) a. a. O., Bd. II, p. 659.

Lebenslauf.

Am 24. November des Jahres 1875 wurde ich, Hugo Haberfeld, zu Oswiecim in Oesterreich als der Sohn des verstorbenen Fabrikanten Julius Haberfeld und seiner Ehefrau Rosa geboren. Ich besuchte das k. k. Staatsobergymnasium in Bielitz, das mich mit dem Zeugniss der Reife im Juli 1895 entliess. Hierauf studierte ich an den Universitäten Berlin und Wien Rechtswissenschaft und Philosophie, an der Universität Breslau Kunstgeschichte, daneben Archäologie, Geschichte und Philosophie. Ich hörte die Vorlesungen folgender Herren Professoren und Docenten:

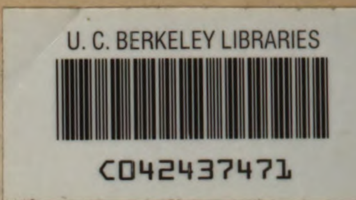
Adler, Freiherr von Berger, Berner, Brunner, Caro, Curtius, von Czyhlarz, Dessoir, Ebbinghaus, Eck, Förster, Hübler, Jodl, Kaufmann, Kahl, Muther, Oertmann, Semrau, Simmel, Zallinger.

Ausserdem nahm ich an den Seminarübungen der Herren Professoren *Förster, Muther, Schulte* und *Semrau* theil, denen ich an dieser Stelle meinen ergebensten Dank sage.

Ganz besonderen Dank aber schulde ich Herrn Professor *Muther* für die wertvollen Ratschläge, durch die er meine Studien stets in liebenswürdigster Weise förderte.







Thesen.

1. Die Stilformen in der Kunst gehen in der Hauptsache nicht auf nationale Unterschiede, sondern auf allgemeine geistige Strömungen zurück.
2. Unser Verhältniss zu den alten Meistern wird bestimmt durch die Bahnen, in denen sich die mitlebende Kunst bewegt.
3. Zu allen Zeiten religiöser Gährungen wird die Kunst barock.
4. Der Mädchenkopf des Berliner Museums Kat. No. 80 ist nicht von Lorenzo di Credi, sondern von Verrocchio.
5. Die ganze Entwicklung der Florentiner Kunst seit 1460 hat ihre Ursache im Portinari-Bild des Hugo van der Goes.